4 DE ENERO DE 2004. AÑO 7. N*385-.

ЯADAR

Las geishas de Mikio Naruse
Feinmann y Olivera hablan del tarambana Juan Duarte
Harold Bloom vs. Stephen King
Los tres mosqueteros de la escena carioca



FLOR DE VIAJE

El erudito en drogas Antonio Escohotado vivió sesenta semanas en el sudeste asiático. Y volvió para contarlo.

vale**decir**



DURAN Y DURAN

Confirmado: Simon Le Bon y sus compañeros de Duran Duran abandonaron la adolescencia tardíamente. Lejos de estar arrepentido o avergonzado por ello, Le Bon recuerda divertido los síntomas (y los aromas del espíritu teenager) ante los periodistas de su país. “Solíamos alquilar el salón de baile de un club obrero de Birmingham para ponernos nuestras pelucas y nuestros trajes con hombreras tan años ‘80 y meternos en las competencias de imitadores de la banda... ¡Siempre ganábamos!” Mientras disfrutan del éxito de una gira internacional y reconocen que esos días han quedado atrás, Le Bon y compañía aseguran que “hoy nos las arreglamos para dormir un poco más –aunque no tanto. Los shows siguen adelante y eso es lo que más nos importa. Podríamos decir que en aquella época teníamos la cabeza en otras cosas”.

PERROS ANGUSTIADOS

Si no da la patita ni hace el muertito –como el perro de los Redonditos de Ricota pero sin la actitud rocanrol– algo anda mal, y es hora de aprovechar un no del todo novedoso, pero un tanto bizarro servicio: el del terapeuta canino. Lo que hay de nuevo en todo este asunto es que en algunas partes del mundo ya existe la escuela dedicada a formar profesionales de este rubro. En Japón, sin ir más lejos (y considerando que no es posible ir mucho más lejos), la “Asociación de Reflexología” acaba de implementar un curso de 98 horas de duración en el cual se enseñan materias tales como Anatomía Canina, Kinesiología Canina y Psicología Canina. “Muchos perros sufren de fatiga tanto mental como física debidas a múltiples factores”, dijo sin demasiada precisión y en evidente plan promocional Sayo Fushita, director de la escuela. Las clases empiezan recién en abril de este año, pero ya han sido cubiertos tres cuartos del cupo; aprovechando tamaño éxito, la asociación planea abrir salones “de relajación” para perros en los próximos meses. El curso tiene un costo de unos cuatro mil dólares (más viáticos, para quienes vivan de este lado del mundo), lo cual deja una idea bastante clara de quién es el que va a quedar con la lengua afuera al final del curso.

EL AMOR TIENE CARA DE MUJER

Un grupo de investigadores de la Universidad de Londres acaba de lanzar al mundo una serie de revelaciones de absoluto rigor científico que amenazan con repercutir como una bomba en el mundo del amor y el matrimonio. El informe concluye que “las mujeres solteras son las únicas cuerdas”. La cosa es así: una tal Doctora Michaela Benzeval, al frente de un comando de entusiastas hombres y mujeres de ciencia, convocó para su muestra a un grupo de unas 4500 personas de ambos sexos y lo sometió a una larga serie de cuestionarios destinados a medir sus niveles de sanidad mental. Los resultados, publicados originalmente en el Jornal británico de Epidemiología y Salud de la Comunidad, atentan –según algunos sites de noticias que ya se hicieron eco del reporte– contra las creencias más románticas de la “generación Bridget Jones”, según las cuales una mujer (heterosexual) sólo puede ser realmente feliz en cuanto encuentra al presunto “hombre de su vida”. Es que, puesto en trazo grueso, el asunto se reduciría a lo siguiente: las mujeres solteras quedan mejor del marote cuando han sido solteras toda su vida que cuando se han casado y divorciado o han noviado largamente y sufrieron algún tipo de ruptura sentimental. A su vez, se reveló no sólo que las relaciones “seriales” son muy saludables para los hombres pero tienen un efecto adverso en el sexo femenino, sino que “los hombres en pareja mostraron mejor salud mental que los solteros”. El equipo ha sugerido que el gobierno debería ir tomando cartas en el asunto para prevenir los serios trastornos psicológicos a los que se expondría la mujer casada o en concubinato. Porque ahora resulta que El club de las divorciadas no era el spa que nos vendieron en la película con ese título sino más bien un internado para mujeres al borde de un ataque de nervios.

LAS PATAS DE LA MENTIRA

Recién despedido el 2003, todavía se siguen anunciando los premios entregados a los grandes logros del año en las más diversas actividades humanas (y de otro tipo). Afectos a eso de andar premiando cualquier cosa (con y sin ironía), los ingleses ya designaron a los nuevos, célebres miembros del Salón de la Fama de “las metidas de pata verbales” y varios de los personajes honrados con tal distinción han resultado ser prominentes figuras públicas de la política y el espectáculo norteamericanos. Por un lado, el secretario de Defensa de la actual administración, Donald Rumsfeld, se llevó uno de los galardones principales –el “Gold Bull”– en reconocimiento a la autoría espontánea de una de las frases del año (lo de “se llevó”, vale aclarar, es una manera de decir, ya que Rumsfeld no se hizo presente en la ceremonia de premiación). Rumsfeld dixit: “Los informes que dicen que algo no ha ocurrido siempre son interesantes para mí dado que, como sabemos, hay conocidos conocidos, hay cosas que sabemos que sabemos y también sabemos que hay conocidos desconocidos; es decir, que sabemos que hay algunas cosas que no sabemos”. Galimatías propio de la estrategia comunicacional de la administración Bush, no fue la única cita meritoria de la noche. El mismo premio era disputado por el eterno mastodonte austríaco y flamante gobernador electo de California, acusado por sus enemigos políticos de militar en las filas de la más rabiosa homofobia, quien hizo durante su campaña electoral una de las observaciones más agudas (¿?) e inexplicables de la temporada: “El matrimonio entre gays es un tema que debería resolverse entre un hombre y una mujer”.



¿Por qué se tiran petardos para Año Nuevo?

Para tener noticias sobre quemados al día siguiente.
joe de tuc

Porque es la versión argento/trucha del agente 007.
Mecesina.

Porque quieren ser los Jorge W. del subdesarrollo.
Petardosóó Por Ala donde estas hijo mío óó El fehaidyn saddam

Porque si tirás tiros al aire te tratan de incivilizado.
Aldo, el Rico

Para no escuchar los comentarios de las tías viejas y gordas.
El árbol

Para disimular la expulsión de gases.
Gas Tóni de Alco Ete

Porque tirar a la suegra es más caro.
Un tal Barreda

Desconozco.
Diego Fischerman que pasaba por ahí

Porque en las fiestas actuales hay mucho ruido y pocas nueces.
Adán

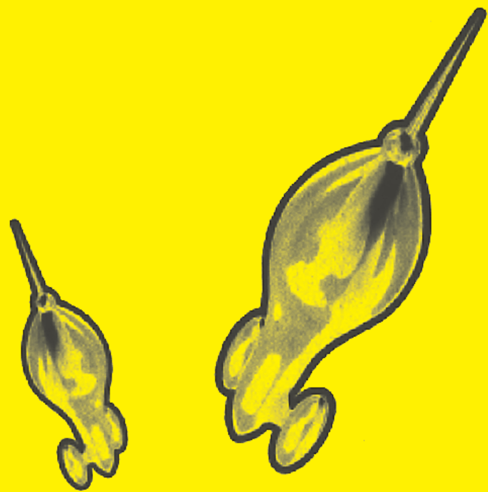
Para la semana próxima:
¿Por qué mata la humedad?



¿Mercedes Argerich? ¿Marta Sosa?

COMUNÍQUESE CON RADAR

Para criticarnos, felicitarnos
o proponer ideas, llame ya:
fax 6772-4450
yomepregunto@pagina12.com.ar



2004: La elección de los nombres

POR RAY BRADBURY

LLegaron a las extrañas tierras azules y les pusieron sus nombres: ensenada Hinkston, cantera Lustig, río Black, bosque Driscoll, montaña de los Peregrinos, ciudad Wilder, nombres todos de gente y de las hazañas de gente. En el lugar donde los marcianos mataron a los primeros terrestres, había un pueblo Rojo, en recuerdo de la sangre de esos hombres. El lugar donde fue destruida la segunda expedición se llamaba Segunda Tentativa. En todos los sitios donde los hombres de los cohetes quemaban el suelo con calderos ardientes, quedaban como cenizas los nombres. Y, naturalmente, había una colina Spender y una ciudad Nathaniel York...

Los antiguos nombres marcianos eran nombres de agua, de aire y de colinas. Nombres de nieves que descendían por los canales de piedra hacia los mares vacíos. Nombres de hechiceros sepultados en ataúdes herméticos y torres y obeliscos. Y los cohetes golpearon como martillos esos nombres, rompieron los mármoles, destruyeron los mojones de arcilla que nombraban a los pueblos antiguos, y levantaron entre los escombros grandes pilones con los nuevos nombres: Pueblo Hierro, Pueblo Acero, Ciudad Aluminio, Aldea Eléctrica, Pueblo Maíz, Villa Cereal, Detroit II, y otros nombres mecánicos, y otros nombres de metales terrestres.

Y después de construir y bautizar los pueblos, construyeron y bautizaron los cementerios: colina Verde, pueblo Musgo, colina Bota, y los primeros muertos bajaron a las sepulturas...

Y cuando todo estuvo perfectamente catalogado, cuando se eliminó la enfermedad y la incertidumbre, y se inauguraron las ciudades y se suprimió la soledad, los sofisticados llegaron de la Tierra. Llegaron en grupos, de vacaciones, para comprar recuerdos de Marte, sacar fotografías o conocer el ambiente; llegaron para estudiar y aplicar leyes sociológicas; llegaron con estrellas e insignias y normas y reglamentos, trayendo consigo parte del papeleo que había invadido la Tierra como una mala hierba, y que ahora crecía en Marte casi con la misma abundancia. Comenzaron a organizar la vida de las gentes, sus bibliotecas, sus escuelas; comenzaron a empujar a las mismas personas que habían venido a Marte escapando de las escuelas, los reglamentos y los empujones.

Era por lo tanto inevitable que algunas de esas personas replicaran también con empujones...

En 1946, Ray Bradbury publicó sus Crónicas marcianas. *Esta semana, casi sesenta años después, el robot Beagle 2, creado por la Agencia Espacial Europea para buscar rastros de vida en Marte, llegó a destino pero perdió todo contacto con la Tierra. Casualmente, esta semana también reapareció en las librerías la vieja y querida editorial Minotauro con una reedición del libro de Bradbury, de donde fue extraída esta crónica sobre los acontecimientos en el Planeta Rojo durante el 2004.*

Tristes trópicos

nota de tapa En el 2000, apremiado por una difícil encrucijada personal, Antonio Escohotado opta por huir hacia adelante y emprende un largo viaje por el sudeste asiático. Pasa un año en Tailandia, hace excursiones a Vietnam, a Birmania, a Singapur. Toma aviones decrépitos, es estafado por taxistas, busca y prueba todo tipo de drogas, frecuenta bares donde las mujeres destapan botellas con sus vaginas. Y a medida que se abre paso en ese territorio exótico, su antena, alerta y perspicaz, va capturando las escenas, los climas y las voces más singulares de un mundo que flirtea al mismo tiempo con el paraíso y el infierno. Todos esos hallazgos -más la conciencia de un hombre que, flamante padre, descubre la inexorable vejez- se despliegan en *Sesenta semanas en el trópico,* el libro de Escohotado que editorial Anagrama acaba de publicar en España y del que anticipa los fragmentos que siguen.

POR ANTONIO ESCOHOTADO

BANGKOK

3.8.2000 Hay trece horas de avión por delante, desde el ascua de luz parisina que vamos dejando atrás hasta los paisajes ignorados de Tailandia. Llevo el corazón muy maltrecho. Hace medio año me separé de una mujer a quien había prometido no dejar nunca. Antes de confesarle que hice un hijo con otra huyo a la cara opuesta del mundo, para no asistir al dolor causado por la confesión en mi antigua casa, un dolor que me resulta insufrible, desmedido, monstruoso. Tengo razones para romper ese matrimonio, desde luego, pero nada cambiará que podía haberme sacrificado y no lo hice. Es algo que repite el ánimo cada mañana cuando despierto, percibiendo el atardecer avanzado de la vida como una navegación diametralmente distinta de la previa. Siempre recorrí el filo de la navaja, guardado por una alegría estoica que repartía suerte en los peores percances. La propia estima quedó enganchada al dar el último salto, y ahora toca seguir con pasiones que gobiernan mezquinamente, como el metabolismo.

La cobertura profesional es un proyecto —"Causas de la pobreza y la riqueza en Oriente y Occidente"—, aceptado como año sabático por mi universidad y otra de Bangkok. Quizá no encuentre nada valioso en esta dirección, aunque a efectos académicos baste reunir datos. Hasta hace poco miraba todo por el filtro Aristóteles-Hegel. La zozobra personal coincide con el redescubrimiento de Hume, que propone una razón no hipotecada a arrogancias. Es arrogancia ver el designio como origen de realidades que cambian sin pausa, unidas a prosaicas ventajas comunes. Por ejemplo, se dice que acatamos un gobierno porque nuestros ancestros concertaron cierto pacto, lo cual complace al amor propio humano. Pero ¿qué les llevó a pactar, replica Hume, aparte de su propia conveniencia? Como la razón y el interés coinciden aquí, en situaciones catastróficas hará falta mucho gobierno, no así en otras. Imaginar que el Estado puede asumir funciones de redentor moral opone altruismo y egoísmo sin cordura, decretando filantropías forzosas que se resuelven en obediencia ciega a algún yo con nombre y apellidos.

4.8 Novedad y fijeza. Algunas cosas nuevas pasan desapercibidas, quizás por lo mismo que nuestra atención se concentra sobre objetos en movimiento. Los trozos inmóviles de un paisaje han de mirarse uno a uno antes de aparecer, y los trozos nuevos tener algo previsto o no nuevo para destacarse. El desafío de explicar esta ocurrencia me acomete en la gran cama doble del hotel en Bangkok, recién tragada una pastilla de somnífero con cerveza local y un buen chorro de tequila, a efectos de contrarrestar el *jet lag*. Pasados unos veinte minutos, el ánimo apenas atormenta.

Si el paisaje es radicalmente nuevo conmueve en principio menos que acompañado por novedades de segundo orden, como cuando en un museo topamos con cuadros o esculturas ya familiares. La pagoda sólo ahora es tridimensional y tangible, aunque estaba esperando en la memoria. Lo mismo puede decirse del rostro asiático, y casi de cualquier otra cosa. En vez de raro el paisaje resulta entonces pintoresco, caricatura de lo propiamente extraño o nuevo. De ahí que ni el aeropuerto ni el largo recorrido hasta el centro de Bangkok ni el hotel hayan sido sino un tránsito de copias planas a originales cúbicos, de algunas reproducciones a sus objetos. Lo más próximo a una sorpresa —y de mal agüero— es ver hasta qué punto quienes trabajan en la calle llevan puestas máscaras, unas veces como las que usa el personal de quirófano y otras veces más aparatosas. La primera novedad real llega horas más tarde, cuando empieza a hacerse de noche y miro por la ventana de un séptimo piso. Entre aguacero y aguacero se perfilan pequeñas viviendas y grandes rascacielos aislados, no pocos de ellos inconclusos. Hijos de la crisis desatada en 1997, estas mastodónticas estructuras de metal y hormigón han quedado en esqueletos, faltos del revestimiento y los servicios internos que demandaba su cuerpo total. De la euforia inmobiliaria restan edificios como el Baiyoke Sky II, que desde su mirador de la planta 89 domina un enorme ho-. rizorite llano, cubierto todo él por obras humanas y espesa polución. Ni eso ni algunos hoteles lujosos afecta al hecho de que Bangkok sea una megalópolis de casitas renegridas. Calle a calle, el cableado de la luz y el teléfono cuelga en inextricables y cochambrosas madejas, sujetas por postes de hormigón a la altura de los entresuelos. El alcantarillado, que corre bajo las aceras, está presente a través de periódicos respiraderos, por donde rebosa al poco de caer una tromba de agua. Los cables se encofran y las aguas van por cañerías en el estrato que podemos llamar arriba, propio de inmuebles con más de quince o veinte pisos. Abajo, a pie de calle, la decoración recuerda *Blade Runner*, con minúsculos puestos protegidos de la lluvia y el sol por paraguas. La circulación peatonal se parece al entrar y salir de algún estadio. El tráfico rodado quiere adaptarse a la vida del arriba, pero las estrecheces del abajo lo condenan a convertirse en un ruidoso coágulo.

Al fin algo imprevisto: una división vertical en vez de horizontal del territorio, que no deje de haber barrios ricos y pobres, esa diferencia suele desarrollarse dentro de la misma manzana, comenzando por las hediondas aceras y terminando en el lujo de áticos ajardinados. La visión no tranquiliza a alguien que padece vértigo, pero el combinado de alcohol y benzodiacepina baja piadosamente el telón.

3.8 Encuentro hierba por procedimientos indirectos. Cerca del hotel —que es el aceptable Indra Palace— hay una sastrería para aficionados a la seda, y bastó echar una ojeada al escaparate para que un dependiente saliera y me invitase a entrar. Hablaba un inglés impecable, rondaría los veinticinco años y pensé que si me compraba un pantalón podría pedirle que lo llevase al hotel para la prueba definitiva, momento adecuado a efectos de entrarle con demandas de cáñamo. Los peligros aparejados a ser descubierto con alguna droga ilegal en Tailandia aguzan el ingenio y aflojan la cartera; en este caso, hasta el punto de comprar un pantalón de seda salvaje anormalmente caro y feo, negro para más señas, que al copiarse fielmente del mío cargó con unas pinzas ridiculas, dado el apresto de la tela.

La estratagema está a punto de naufragar dos horas después, cuando quien viene a traerme la prenda es un primo del primero, más joven aún y poco fluido en inglés. Le doy una buena propina y pregunto por "grass, marihuana", a lo cual responde girando la cabeza mientras mira al techo, como si no entendiera. Una vez solo, estoy maldiciendo la torpeza de todo el asunto cuando llama por teléfono Johnnie, el sastre bilingüe. Algo más tarde estamos hablando relajadamente en la habitación. Su lacónico primo me había da-



do la primera clase asiática de modales; no asintió ni negó, se abstuvo de intervenir inmediatamente.

Hijo de padre indio y madre thai, Johnnie fue enviado a California para estudiar ingeniería industrial, pero la ruina del negocio familiar —con la crisis del '97— le trajo de vuelta, y ahora trabaja como empleado en la tienda de otro indio. Su mediación me procuró una bolsa ni grande ni pequeña, capaz de colocar bastante pero de un material húmedo y con semillas a granel, francamente incómodo de manejo. Jamás había visto hierba tan aplastada y como mojada, que requiere deshebrarse para mezclarla con tabaco, y aun entonces tiende a apagar el pitillo sin pausa. Johnnie no quiere ni hablar de buscarme el famoso caballo blanco de estos lugares, alegando que "la clase de gente" relacionada con su uso es muy poco recomendable. Tampoco se aviene a encontrar lo que antes llamaban *ice*y ahora llaman *iabba*, que es un poderoso estimulante (dexanfetamina) consumido por camioneros, peones y el tipo de infeliz que emplea crack en los Estados Unidos. Como alternativa sugiere una cocaína muy cara, propia de "gente más recomendable". Nada podría interesarme menos.

6a8 Limitado así mi botiquín, pero repuesto del largo viaje, la terapia antimelancolía sugiere entregarse a masajes —reeditando las ya vetustas promesas de Emmanueile Arsan—, mientras un sentimiento más parecido a la obligación propone echarle una ojeada a la ciudad. Conozco los alrededores del hotel, agobiantes en medida considerable por la combinación de mal olor variado, muchedumbres peatonales y conductores que intentan meterle a uno en sus sospechosos vehículos, desde triciclos con motor a limosinas. Para desbordar ese estrecho perímetro hacia alguna parte visito la Capilla del Buda Esmeralda, aunque todo tipo de templo —y especialmente los monoteístas— suela causarme fastidio e incluso ataques de alergia cutánea, como a los denostados Dracul de Transilvania. Este templo no es aparentemente monoteísta, y en realidad se dedica a un mortal tan frágil como el príncipe Sidharta, aterrado ante ciertas circunstancias —dolor, decrepitud, soledad— que otros dan por elemental lote de la vida. Ya en estado agónico,.-Hércules propuso abandonar con alegría un don que no pedimos, convirtiéndose en héroe del estoicis^ mo. Sidharta Gautama, héroe del budismo, propuso el desapego mucho antes de acercarse al estado agónico, ya de joven* A Hércules apenas le erigieron santuarios, mientras al Buda siguen erigiéndole santuarios grandes y pequeños en cada casa, como al Crucificado.

Por lo demás, la capilla del Buda Esmeralda —encuadrada dentro del complejo que llaman *Grand Temple*- merece visita, aunque sólo sea para comprobar hasta qué punto los amos orientales dispensan a su plebe obras de orfebrería y arquitectura, no tan lejanas al museísmo de repúblicas laicas. Allá en lo alto, como un pigmeo hecho todo de jade y sentado en un trono de oro, el Maestro corona una sala de grandes dimensiones donde ningún centímetro carece de lujosos adornos. Rodea su altar un ornamento parecido a las afiligranadas custodias de algunas catedrales europeas. El trabajo de tantos artesanos resulta especialmente apreciado por quienes hacen ofrendas, o rezan a iconos particulares con gesto de devoción intensa. Paredes, techos y suelos se adaptan al propósito de mostrar o aparentar que absolutamente todo está hecho de marfil, piedras y metales preciosos, cosa notable teniendo en cuenta que el templo celebra al más ascético de los mesías conocidos, un puro eremita. Para no mostrarse irrespetuoso con este faquir el visitante debe descalzarse y vestir con decencia, evitando manga o pantalóñ cortos y calzado por donde asome parte del pie (sandalias). La elección es descalzo o con zapato cerrado.

Para el laico ambas opciones son insatisfactorias. Los pies se cuecen dentro de un papato, o se abrasan —además de ensuciarse indeciblemente- si van al aire. Con los míos cocidos, buscando refugio para el pavordeo sol de poniente, el taxi que me trajo desde el hotel ofrece una atmósfera gélida y chorros de aire acondicionado dirigidos al pecho. Siendo él un devoto budista, pregunto *Si;* Buda es un hombre o un dios, Tras breve pausa responde que fue un hombre, y murió. Pregunto entonces por qué es tratado como si fuese un dios, y supongjo que está pensando largamente su respuesta. Pero me equivoco, porque su siguiente alocución es proponer que visitemos otros templos, o la gran tienda gubernamenÉgl dedicada a vender joyas.

7.8 Tras recorrer un enclave de compraventa sacra toca visitar lugares de compraventa carnal, establecimientos que el credo b»tidista define como "impropios" no sólo para el clérigo sino para el laico. Por otra parte, no puedo salir del hotel sin que se me pegue el taxista de ayer, que hoy me presenta a su obeso tío como cicerone excepcional, provisto de un coche más amplio y presto a hacer precios mínimos para cualesquiera carreras. Como en otros lugares poco industrializados, aquí se patrimonializa hasta la relación más episódica.

Hoy me dejo llevar por ese sujeto a cierto antro lleno de turistas borrachos, la mayoría italianos, donde unas infelices abren botellas de Coca-Cola con la vagina (sólo Dios sabe materialmente cómo) y lanzan pelotas de ping-pong usando el mismo órgano. Una se mete allí muchas cuchillas de afeitar unidas por un hilo, y otra usa su genital para dar chupadas a un cigarrillo, objeto que cierto parroquiano chillón apura luego con aparente deleite. Me abochorna colaborar en la existencia de pocilgas humanas, aunque sólo sea por haber pagado entrada. El nuevo taxista es sin duda un cetáceo maligno, pero desasosiega pensar que tengo por delante muchos meses de ser un supuesto ricacho a desplumar, gracias al cual prosperan lugares así e incluso crímenes tan abyectos como la corrupción de menores.

De vuelta al hotel, veo que en un pequeño solar muy próximo se arremolinan adolescentes de ambos sexos. Ya es medianoche pasada, y pregunto a uno de los

La oveja negra

CINE Era hermano de Evita. Pasó de vendedor de jabones a secretario privado de Perón y del corretaje provincial a los despachos de la Casa Rosada. Simpático y entrador, fue amante de estrellas de cine y de vedettes, tuvo palco propio en el Tabarís y tiró manteca al techo en Europa. Fue empresario cinematográfico y el símbolo cabal, para los opositores, de la corrupción del régimen peronista. Parte de esa vida desenfrenada aparece en *Ay Juancito*, la película escrita por José Pablo Feinmann y dirigida por Héctor Olivera. Guionista y director cuentan las intimidades del soltero más codiciado del país: Juan Duarte.

POR LUIS BRUSCHTEIN

Héctor Olivera es el director y José Pablo Feinmann el guionista de *Ay Juancito*, la película sobre la vida de Juan Duarte, el hermano de Evita que fue también secretario privado de Perón, amante de estrellas de cine, tarambana y gran seductor que murió en circunstancias confusas, envuelto en un caso de corrupción que sacudió al gobierno peronista. Juan Duarte murió nueve meses después que su hermana; tras el golpe que derrocó al peronismo, su cadáver fue exhumado y su cabeza cortada y exhibida en el Departamento de Policía y en el Congreso. Héctor Cámpora, amigo de Juan Duarte y asiduo concurrente a su palco en el Tabarís, fue uno de los brutalmente interrogados sobre la muerte del hermano de Evita. Así empieza la película que protagonizan Andrés Navarro, Laura Novoa, Leticia Brédice e Inés Estévez.

¿Por qué eligieron a Juan Duarte como personaje de una película?

Feinmann: Eso lo eligió Olivera. Es parte de su *target* de productor: saber enfocar un tema.

Olivera: Hace años que quería hacer una película sobre el peronismo de los ‘50. No hago paralelismos políticos, pero me preguntaba cómo era posible que los italianos hubieran hecho tantas maravillosas películas sobre la era de Mussolini, los españoles sobre la época de Franco, y los ‘50 no hubieran sido explotados por los argentinos, salvo por *Eva Perón* o *Gatica* y algún otro más que no trascendió.

Juan Duarte es un personaje muy fuerte, pero también es como una cara del peronismo. ¿Cómo lo enfocaron ustedes?

F: Es tomar un personaje al que el peronismo niega. Es como Camila O’Gorman con Rosas, si se quiere...

O: Susana Canales reflotó en mi memoria este personaje. Charlé con ella en Madrid: tomamos un té y me contó su “no aventura”, que la obligó a irse, enviada por su padre, a Madrid. Con José Pablo trabajamos juntos desde *Ultimos días de la víctima*, que dirigió Aristarain y yo produje, y ya había una gran relación. De hecho somos amigos desde hace mucho tiempo: su mujer, María Julia Bertotto, trabajó en el vestuario de *La Patagonia Rebelde*. Y cuando vi el guión de *Eva Perón* que escribió José Pablo y dirigió Desanzo me gustó esa visión desacralizada de Perón y Evita. Entonces le hablé a José Pablo...

F: A mí la idea me pareció fantástica, y acepté inmediatamente. Como anécdota: María Julia hizo el vestuario de *La Patagonia Rebelde*, donde actuó como extra el actual presidente Néstor Kirchner. O sea, María Julia vistió a Kirchner de obrero patagónico.

Juan Duarte era un personaje tolerado por el peronismo y divertido para los antiperonistas. Les gustaba contar sus anécdotas de tarambana...

F: Para la oposición, Duarte expresaba la corrupción del régimen, sus “negociados”, que era la palabra de la época. Juan Duarte era la cabeza más visible del negociado y la fortuna súbita.

Además se convirtió en empresario de la industria del cine.

O: Él compró el 25 por ciento de Argentina Sono Film, después gran parte del capital accionario de Melco. Le gustaba mucho el cine, el teatro y el cabaret: tenía un palco reservado en el Tabarís. Era un hombre de la noche. Pese a eso, llegaba las seis y media de la mañana a la Casa Rosada y estaba ahí, al lado del Presidente de la Nación, como su secretario privado. Tenía una situación privilegiada. Como hemos visto en más de una oportunidad, ser secretario privado del Presidente da muchas ventajas, pero además era el hermano varón, el mimado de la señora, y eso le daba una impunidad que hemos visto repetida en los últimos tiempos.

F: Al principio era vendedor de jabón Guereño, y después de jabón Federal. Y como buen vendedor, era de los que tenía una novia en cada pueblo. Les gustaba mucho a las mujeres...

O: Era el Don Juan, el hombre incapaz de mantener una relación amorosa permanente, estable y única. Tuvo dos relaciones oficiales, Elina Colomer y Fanny Navarro, que en aquella época eran la buena y la mala. Y cantidad de aventuras de todo tipo.

¿Llegó a secretario privado de Perón sólo por Evita?

O: Fue secretario privado del coronel Perón antes de que fuera Presidente. El primer puesto que consiguió a través de Perón por intermedio de Evita fue de inspector de la ruleta de Mar del Plata.

¿Perón le tenía cierta simpatía por su carácter tan de tarambana?

F: No creo, hay un factor que es que Evita pone a su hermano al lado de Perón. Parecería un factor como de control, como de “marcámelo de cerca”, aunque Juancito, en realidad, no podía marcar a nadie. Pero informar, sí. Poner a su hermano de secretario privado de su pareja es una gran maniobra matrimonial.

Bueno, está la atracción por lo opuesto...

O: Sí, pero si uno piensa que sólo nueve meses después de la muerte de Evita, Perón se deshizo de su cuñado... Si hubiera tenido cariño por él no lo hubiera sacrificado. Como cuando dijo por radio: “Aunque sea mi propio padre irá preso, porque robar al pueblo es traicionar a la Patria”. Fueron palabras muy duras. Curiosamente, cuando el juez le lleva meses después la carta de despedida, de suicida, de Duarte a Perón, Perón habla de él como de “este muchacho del campo que se deslumbró en la ciudad y se agarró una sífilis de la gran puta”. Yo me imagino a Juancito llegando a 25 de Mayo, a cualquiera de esos pueblos, a vender jabones, contando el último chiste al almacenero, al dueño de los ramos generales. Tenía que ser un tipo entrador, simpático.

F: Era un tipo muy simpático, un gran seductor, un galán de su época.

¿Cómo lo describió Susana Canales?

O: Me dijo que era un hombre muy encantador. Ella tenía trece años. Cuando empezaron a llegar regalos todos los días martes –bombones, flores, cadenas de oro–, la madre fue a hablar a la boletería del teatro para que no los recibieran más. El boletero le contestó: “Señora: de donde vienen estos regalos, no se pueden rechazar”. Pasó el tiempo, no llegaron más regalos y en una fiesta de Juan Gutman, productor de cine de esa época, conoció a Juan Duarte. La escena está en la película. Susana me cuenta que no era un atropellador; le gustaba el chamuyo, el verso. Era un gran versero y le gustaba regalar. Cuando conoció a Elina Colomer en la ruleta de Mar del Plata, lo primero que le dijo fue: “Pedime lo que quieras”.

Hay una parte que no es tan simpática: cuando desplazan a Niní Marshall.

F: Es que esa realidad fue dura y fue así.

O: Todo lo que ocurre en la película está basado en hechos que aparecen en varias biografías de Eva Perón. El único que reacciona el día de la muerte de Evita, esa misma noche, a los gritos, es Juan Duarte. Y de la misma manera él presidió el primer convenio cinematográfico, de donde salió el dinero del que hemos vivido José Pablo como guionista y yo. Cuando filmamos esa escena en la Casa Rosada, les dije a los extras que aplaudieran con sinceridad, porque si hoy estaban allí era por la firma de ese primer convenio. Toda mi vida he vivido del Fondo de Fomento Cinematográfico que nació allí. Además, rindo homenaje a Néstor Romano, un periodista de espectáculos que murió al tiempo de darnos esta información. Le había hecho largas entrevistas a Elina Colomer y a Maruja Montes, una vedette, también amante de Duarte. Todas esas historias de lo que pasa en el teatro cuando él la putea por lo bajo, cuando le regala un coche y se lo rompe y después le regala otro, todo eso se lo contó Elina Colomer a Romano.

¿En la película es más fuerte la intención



FOTO: DANIEL JAYO

"Cuando el juez le lleva meses después la carta de despedida, de suicida, de Duarte a Perón, Perón habla de él como de 'este muchacho del campo que se deslumbró en la ciudad y se agarró una sífilis de la gran puta'. Yo me imagino a Juancito llegando a 25 de Mayo, a cualquiera de esos pueblos, a vender jabones, contando el último chiste al almacenero, al dueño de los ramos generales. Tenía que ser un tipo entrador, simpático" OLIVERA

de contar un personaje o la de explicar el peronismo?
O: Para explicar el peronismo necesitaríamos varios tomos...
F: La intención no fue explicar el peronismo, fue contar la historia de un personaje excepcional. Pero yo creo, de todos modos, que el personaje encarna desde una visión muy actual una tendencia de la política argentina de ciertos personajes que llegan al poder, viven del poder, lucran con el poder, se acomodan con el poder y bueno... Pero éste es de los más encantadores, y si se trata de comparar, para mí Antonito de la Rúa es un personaje muy antipático.
Menem también era simpático.
O: Pero él no era un cuñado. Podríamos haber hecho los Yoma, por ejemplo.
F: Pero no vamos a hacer a los Yoma, ni *El Padrino IV*, me parece.
O: Una de las cosas que hablamos con José Pablo cuando empezamos este trabajo es que podríamos haber hecho la historia de un canalla, buscando las facetas más negativas. Pero confieso que lo hemos querido a Juancito.
F: Vamos a decir la verdad: la primera decisión fue quererlo, fue casi lo primero que dijimos...
O: Hay que ponerse en su lugar. Imaginemos un muchacho que nace en un puesto en Los Toldos, en el campo, que se cría en el campo, que se traslada a una casa de dos ambientes, donde vivía doña Juana con sus cinco hijos, que después va a Junín y trabaja de repartidor de una farmacia, después de viajante de comercio, y que en un año se transforma en un ser omnipotente, que sabe que gusta. Lo llamaban el soltero más codiciado del país. Era un gran buen mozo de la época, un gran simpaticón, y tenía mucho poder. Era el hermano de la señora, cuñado del general Perón y su secretario privado. Y al mismo tiempo tenía mucho dinero, y dinero que no escondía, lo repartía. Era generoso.
Sobre todo su muerte se convirtió en materia de polémica. Los antiperonistas decían que lo había mandado a matar Perón y la explicación oficial fue que se había suicidado...
F: El final lo discutimos mucho, obviamente. Pero no podemos contarlo. Cuando nos preguntan sobre este tema, les decimos a todos que vayan a ver la película para enterarse.
O: Yo empecé a trabajar en esto hace casi tres años. El 90 por ciento de la gente con la que hablé aseguraba que lo habían matado.
Bueno la versión conspirativa siempre es la más atractiva, la más novelesca...
O: Apold tuvo mucho que ver con esto, porque la versión periodística oficial hablaba de la "imprevista" muerte de Juan Duarte. Tres días antes, Perón lo había condenado por radio. La versión que circuló era que lo habían pescado en Ezeiza escapándose con Elina Colomer, que lo habían agarrado, lo habían matado y habían llevado el cadáver a la casa. Otra versión decía que se había suicidado y que sus últimas palabras habían sido "¡No tiren, no tiren, carajo!".
F: Yo era chiquito, pero recuerdo a mi familia, a mis viejos, a todos diciendo que lo habían matado así, en Ezeiza, huyendo con Elina Colomer, y que lo había matado Bengoa, el jefe de control de Estado.
¿Cámpora era muy amigo de Juan Duarte?
F: De Cámpora teníamos la anécdota de la cabeza. Narrativamente, la decisión de empezar y cerrar la película con la cabeza cortada, cuando se la muestran a Cámpora para presionarlo, fue importante para nosotros.
O: Éste es un país tan necrófilo. La gente no sabe que exhumaron el cadáver de Juan Duarte y le cortaron la cabeza, que el loco del capitán Ghandi la paseó por el Departamento de Policía, por el Congreso de la Nación. Cámpora y Juancito habían viajado a Europa en noviembre. Parece ser que allí le confirmaron a Duarte que tenía una sífilis incurable. Eran muy amigos, por eso lo buscan para interrogarlo. Camporita era un hombre de la noche, un gran milonguero, y muchas veces iba al palco de Juan Duarte en el Tabarís.
F: Su locura es absolutamente ficcional. Que él se vuelva loco tiene cierta lógica por la sífilis. Esa locura creciente lleva a la película en un crescendo.
O: Al Capone, cuyas andanzas amorosas debían coincidir en el tiempo con las de Juan Duarte, salió de Alcatraz a los 53 años, pero con seis años de edad mental por la sífilis. Estamos hablando de dos omnipotentes. Pero cuando llegó la penicilina ya era tarde.
¿Cuántos años tiene desde que empieza hasta que termina la película?
O: Va de los 33 años a los 38.
F: Evita muere en julio y Juan en abril: son casi nueve meses. Es impresionante, porque apenas dura nueve meses después de la muerte de Evita.
Pero Juan Duarte no tenía demasiada intervención en la toma de decisiones políticas...
F: Yo creo que no: Evita lo quería y lo protegía. Perón lo toleraba y él era un tarambana.
O: Evita lo protegía, pero también lo controlaba. En la gira por Europa lo mandó de vuelta porque hacía sus escándalos. En Granada lo sacó de un colmao. Evita lo llamó por teléfono y literalmente lo puteó delante del canciller español, que estaba junto a ella.
F: Evita le dice algo así como: "Nos estás haciendo quedar como el culo. ¿Qué van a pensar estos gallegos? ¿Que somos unos bárbaros?" Y el canciller español estaba a su lado.
Para un guionista debe ser un desafío inventar diálogos entre personajes tan famosos y de alguna manera recientes...
F: Siempre me preguntan eso. Con Evita, alguna gente se enojaba y me preguntaba si yo había estado abajo de la cama cuando ellos hablaban. Y yo les decía que sí, que la misión nuestra es estar abajo de la cama de los protagonistas. Y estar abajo de la cama de Juancito fue muy interesante. Debe haber quedado una especie de *soft porno*.
O: No para tanto, pero más o menos.
F: Leticia (Brédice) tiene un personaje muy fogoso. En realidad ella hace del tipo de militante que era Evita, que en la película está tomada en un momento crepuscular de su vida, casi moribunda, de modo que no tiene ese fuego pasionario que tenía. La que lo tiene en la película es Leticia con su personaje de Fanny, o Ivonne.
O: Laura Novoa es una Evita más familiar, que participa de reuniones con su madre, con sus hermanas. No es la Evita del balcón. Volviendo a donde comenzó la charla, lo interesante es rescatar una época de la que los jóvenes no tienen la menor idea. El cine argentino y la televisión se detuvo en el 70, y del 50 se sabe muy poco. Y nosotros en toda la primera parte mostramos esa época de Buenos Aires, una época de lujo, dorada, donde la gente vivía contenta y feliz, pensando que todo eso era eterno. R

AGENDA

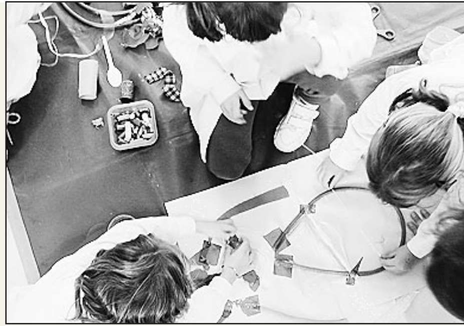
domingo 4



Mentiras dominicales

Cuando baja el sol y hasta la hora de las brujas, para hacerse los lindos y tomar unos drinks. Y de paso ver una de esas pelis que nadie se anima a estrenar y en pantalla grande: *Lies* (Corea del Sur, 2002), de Sun-Woo Jang. Ella está terminando el colegio y conoce a un misterioso artista, casado, veinte años mayor: en una noche le regala todos y cada uno de los orificios de su cuerpo. Con cena y tragos espirituosos.
Desde las 20 y a las 21, proyección. En Urania, Cochabamba 360. Entrada: $4.

lunes 5



Chicos al Malba

Para enfrentar el tórrido estío porteño con propuestas innovadoras para los pequeños de la familia, el museo más *cool* de la ciudad estrena su programa *Las familias en Malba*. Juegos y actividades didácticas en un recorrido por la colección y la exposición temporaria, especialmente diseñado para que los chicos y sus familias disfruten del arte latinoamericano. Ideal para los de 4 a 10 años acompañados por un adulto.
A las 17 lunes, jueves y domingos en el Malba, Figueroa Alcorta 3415. Entrada: $4 por participante. Menores de 3 años, gratis. Cupo limitado.

martes 6



¡Viva el agua!

En las terrazas del Buenos Aires Design, un espacio ideado por Clorindo Testa como un "balcón a la ciudad", la arquitecta y artista plástica Lily Wicnudel instaló su obra ¡*Viva el agua!* Un recorrido de 150 metros para disfrutar del agua en movimiento, luces, sonidos y aromas: una fiesta para los sentidos. Con espacios interactivos y juegos cinéticos para niños y adultos.
En Buenos Aires Design, Pueyrredón 2501 (y Libertador). **Gratis**

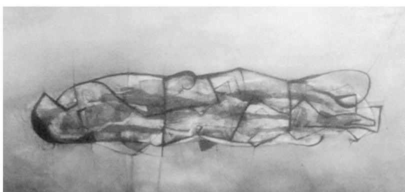
TEATRO

Danza Graciela Ríos Saiz y Omar Urraspuro presentan *De amores y desafíos*, un espectáculo inédito de clásicos españoles y flamenco. Canciones de Paco de Lucía, Lope de Vega, García Lorca y más.
A las 20.30, domingos de enero, en el Centro Cultural Borges, Viamonte y San Martín. Reservas al 5555-5449. Entrada: $10.

CINE

Malba En el ciclo Verano Caliente se exhibe *Las vírgenes guerreras* de Just Jaeckin; *Gitano* de Emilio Vieyra; *El rock de la cárcel* de Richard Thorpe; *Crónica de un amor* de Michelangelo Antonioni; y *La mujer pública* de Andrezj Zulawski.
A las 14, 16, 18, 20 y 22 en el Malba, Figueroa Alcorta 3415. Entrada: $5.

Fellini En un ciclo de video-debate organizado por el Instituto Sicrea se exhibe *Amarcord* de Federico Fellini. Coordina: Judith Rozemblat.
A las 20 en Palestina 681. Entrada: $4. Informes al 4864-1896.



ARTE

Fichman Hasta al 29 de febrero se puede visitar la muestra de Silvia Fichman.
De 10 a 20 en el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Infanta Isabel 555.

MÚSICA

Lerner Inaugurando un ciclo de recitales organizados por el Gobierno de la Ciudad, Alejandro Lerner presentará los temas de su nuevo álbum, *Buen viaje.* Se reciben donaciones de juguetes para entregar en distintos comedores sociales de la ciudad.
A las 20 en la Costanera Sur, Tristán Achával Rodríguez y Rosario Vera Peñaloza. **Gratis**

Alma El pianista y compositor Rubén Ferrero y su talentosa banda Cabezas Abiertas presentan su CD Nº 20, *Música del alma*. Con la prestigiosa soprano Silvia Gatti. Música de esencias étnicas con influencias jazzísticas.
A las 21 en Notorius/Gandhi, Corrientes 1743, 1º piso. Entrada: $8.

ARTE

Ocampo En el marco de la *Muestra Homenaje a Victoria Ocampo ¿Pasiones y Conflictos?* se realizan visitas guiadas a cargo del curador Patricio Lóizaga, quien responderá a las preguntas e inquietudes de los concurrentes.
A las 19.30, sábados y domingos, en el Centro Cultural Borges, Viamonte y San Martín.



ARTE

Fotos En *Imágenes del seminario*, el fotógrafo Jorge Bosch propone una mirada distinta sobre aquellos que decidieron pasar el resto de sus vidas rindiéndole culto a Dios. Un ensayo en dos partes que consiguió el premio a la mejor fotografía del año.
Hasta el 25 de enero en la fotogalería del Teatro General San Martín, Corrientes 1530. **Gratis**

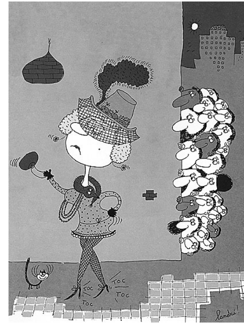
Instalación La pintora, escritora y maestra Diana Aisenberg –ligada a la transvanguardia de los '80, al Rojas en los '90 y a *Ramona* y el Proyecto Trama en el 2000– presenta parte de la instalación que fue exhibida en Bahía Blanca y en Mar del Plata. Una obra que destruye la idea de galería y organiza un ambiente donde se podría vivir.
Hasta el 1º de febrero en el Centro Cultural Borges, Viamonte y San Martín.

Gigantes Hasta el 25 de enero se puede visitar la muestra *Buenos Días Buenos Aires*, una selección de la producción de 14 artistas suizos contemporáneos. Videos, instalaciones, films, pinturas, fotografías, performances, dibujos en muro y más.
En el Museo de Arte Moderno, San Juan 650.

ETCÉTERA

Escultura Del 19 al 22 de enero y del 24 al 27 de febrero, la escultora Claudia Aranovich dictará un curso sobre "Nuevas técnicas artísticas con resinas y moldes flexibles". Para aprender a experimentar con resina poliéster, acrílico, moldes de siliconas, látex y más. No hace falta experiencia previa.
Informes al 4361-2237.

Expresión Del 13 al 23 de enero, el artista español Guillermo Heras dictará el "Taller de expresión dramática contemporánea" destinado a actores, directores de escena, bailarines y coreógrafos. El elemento poético disparador será "cicatrices".
Informes en el Teatro Del otro Lado, Lambaré 866, 4862-5439, delotrolado-cursos@netizen.com.ar



ARTE

Landrú Continúa la muestra-homenaje a Landrú, una exposición antológica de los dibujos del humorista que hizo célebre a Juan Carlos Colombres. Curador: Fermín Fèvre.
De lunes a sábados de 10 a 21 y domingos de 12 a 21 en el Centro Cultural Borges, Viamonte y San Martín. Entrada: $2.

Guiadas El Espacio Fundación Telefónica ofrece visitas guiadas para recorrer las exposiciones de los artistas Edgardo Antonio Vigo (La Plata, Argentina 1928-1997) y Sebastián Gordín (1969, Buenos Aires).
De martes a domingo de 14 a 20.30 en Arenales 1540. Informes al 4816-3184. **Gratis**

Grabadores Hasta el 30 de enero se puede visitar la muestra *Los Grabadores en barBAria*, una oportunidad para que los lectores de la revista (órgano del Centro Cultural de España) establezcan otra forma de acercamiento a las obras que pudieron apreciar durante el año. Exponen: Marcelo Aguilar, Dini Calderón, Laura Cristina Fernández, Adrián Pandolfo, Marcela Purita, María Sol Rodríguez, Ana Sánchez y Julieta Virginia Warman.
En el Centro Cultural de España, Florida 943. **Gratis**

ETCÉTERA

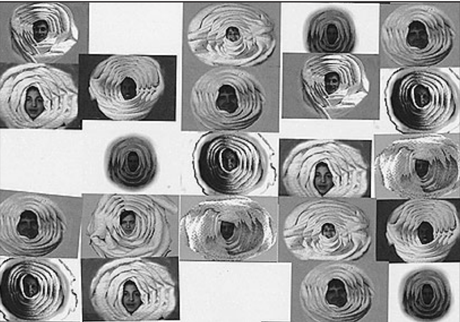
Armenia Abre sus puertas el Centro Cultural Buenas Artes Social Club, un espacio multidisciplinario que brindará cursos de teatro, danza, canto, plástica y disciplinas circenses y además producirá espectáculos, muestras de arte y encuentros con los niños del Hogar San Benito.*En Armenia 1244, 3º piso. Honorarios reducidos. Informes al 4776-7117. De lunes a viernes de 17 a 21.*

Butoh Entrenamiento integral basado en trabajo físico intenso inspirado en técnicas diversas. Coordina: Quío Binetti. No hace falta experiencia previa.
Informes al 4958-0920, fquio@yahoo.com

Guión Aptra abrió la inscripción para un curso intensivo de "Redacción de guiones televisivos y radiales", a cargo de Luis Buero.
Informes al 4942-4512 o 4943-3487.

Para aparecer en estas páginas se debe enviar la información a la redacción de **Página/12**, Belgrano 673, o por Fax al 6772-4450 o por e-mail a **pagina12@velocom.com.ar** Para que ésta pueda ser publicada debe figurar en forma clara una

miércoles 7



Video instalación

Cabezas fantasmales, bañaderas, ollas llenas de leche, luchadores de Sumo y cantantes unidos bajo la primera sinfonía de Gustav Mahler. Todo en *Mahler y Leche*, una video-instalación de Fabián Cereijido, el talentoso artista argentino residente en Nueva York que busca establecer nuevos caminos de valoración de la subjetividad. Cereijido fue premiado por el Colby College Museum of Art y el New York Studio School.
De lunes a sábados de 10 a 21 y domingos de 12 a 21 en el Centro Cultural Borges, Viamonte y San Martín. Hasta el 25 de enero. Entrada: $2.

jueves 8



Policial nudie

En la segunda jornada del ciclo dedicada a Russ Mayer, maestro del género *nudie*, se proyecta *Lorna*, unade las películas más representativas del sexplotation minimalista. Russ Mayer dirigió a la impresionante Lorna Maitland allá por 1964 y con un solo paseo sin ropas, un baño en el lago y unos gritos la transformó en un icono del nudismo bizarro teñido de policial negro. Antes, un corto de la *pin-up* Bettie Page.
A las 21.30 en Santa Colomba Bar, Gorriti 4812. Entrada: $1.

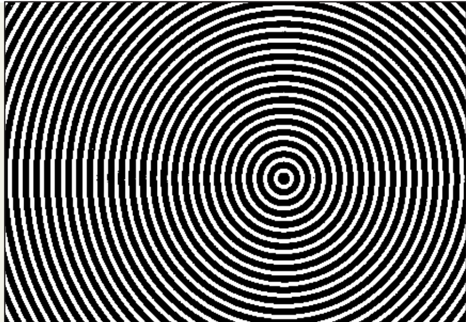
viernes 9



Catch 2004

Estrena la versión 2004 de *Catch*, la polémica obra donde José María Muscari irrumpe en el teatro comercial con un grito de guerra de sexo entre chicas, un entrenamiento duro de supervivencia agresiva y un sórdido círculo de relaciones perversas. Una lucha no literal pero tampoco metafórica. Muscari fue creador o director de sucesos como *Mujeres de carne podrida*, *Pornografía emocional* y más.
A las 23.30, jueves, viernes y sábados, y domingos a las 22 en el Teatro Lorange, Corrientes 1372. Reservas al 4373-2411. A la gorra.

sábado 10



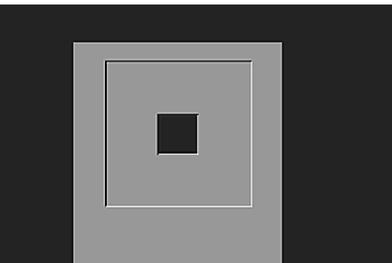
Cine y psicodelia

En el ciclo cine y psicodelia, que tiene como programador invitado a Diego Curubeto, se exhibe *El hombre con ojos de rayos X* (1963), la incursión no comprobada de Roger Corman en los efectos del LSD. Además, se proyecta un episodio de la serie *Batman* (1966/68) con Adam West y Burt Ward. Una muestra de los ¿escasos? pero representantivos ejemplos del cine influidos por la cultura ácida.
A las 24 en el Malba, Figueroa Alcorta 3415. Entrada: $5.

ETCÉTERA

Verano Abrió la inscripción para los Cursos de Verano 2004 (Enero y Febrero) en percusión africana, afrocubana y afrobahiana; taller de pandeiro, cantos ancestrales y congo; danza africana y más.
Informes al 4791-1601 o migueltallo@yahoo.com.ar

Música El compositor y artista sonoro argentino Edgardo Rudnitzky, residente en Berlín, dictará el taller "La música en las artes performáticas" dirigido a directores de teatro, músicos, coreógrafos, actores, iluminadores y más.
Del 12 al 15 de enero y el 17 y 18 en el Teatro Del Otro Lado. Informes al 4862-5439, delotrolado-cursos@netizen.com.ar



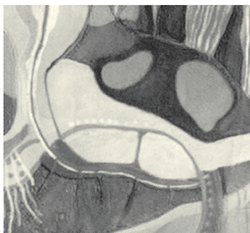
ARTE

Juegos Hasta el 20 de enero hay tiempo para visitar la muestra *Juegos gráficos*, imágenes digitales de Norma Villareal.
De lunes a domingos de 15 a 21 en el Centro Cultural General San Martín, Sarmiento 1551. **Gratis**

Subte Hasta el 11 de enero se puede visitar una muestra que reúne las mejores 50 fotografías seleccionadas del Concurso de Fotografías "Antiguas puertas de Buenos Aires", organizado por Metrovías. El jurado estuvo integrado por los fotógrafos Fabiana Barreda, Gustavo
Sosa Pinilla y María de las Nieves Incollá.
De martes a viernes, de 14 a 21 y sábados, domingos y feriados de 10 a 21, en el Centro Cultural Recoleta, Junín 1930. **Gratis**

Fotos Continúa la muestra *Interiores*, una serie fotográfica de Cristian Perelta que se expuso en la última edición de Arte BA y en la muestra de fotografía contemporánea Artísima de Torino (Italia).
En Espacio Vox, Las Heras y Zeballos. **Gratis**

Eclipse Hasta el 25 de enero se puede visitar la muestra *El final del eclipse. El arte de América latina en la transición al siglo XXI*, que ya recorrió España y México, donde el talentoso curador José Jiménez logra reflejar la riqueza del arte actual latinoamericano. El catálogo fue organizado a partir de textos personales escritos por Rafael Argullol, Ricardo Piglia y Mario Bellatin.
De martes a viernes de 12.30 a 19.30 y sábados, domingos y feriados de 9.30 a 19.30 en el Museo de Bellas Artes, Libertador 1743. **Gratis.**



ARTE

Maravedíes Inaugura la muestra *Maravedíes*, un extraño acontecimiento artístico producido por un grupo de artistas que trabaja con la técnica del automatismo psíquico. Oleos de las artistas Graciela Pierangeli, Marisa Rodríguez, María Fernanda Salas, Mariana Bernal y Nora Aldao.
A las 19 en el Centro Cultural Borges, Viamonte y Florida.

Punto En la muestra *Punto de vista*, cinco jóvenes artistas replantean a partir de un mismo lenguaje los temas tradicionales de la pintura: el paisaje, el retrato, el espacio, la abstracción, el detalle.
Inaugura a las 19 en el Centro Cultural Borges, Viamonte y San Martín. Hasta el 8 de febrero.

Cartografías El Centro Cultural Recoleta y arteBA Fundación invitan a la inauguración *Otras cartografías*.
A las 19 y hasta el 22 de febrero en la Sala 10 del Centro Cultural Recoleta, Junín 1930. **Gratis**

Grabado Inaugura la *Exposición gráfica colectiva de la Asociación de Amigos del Museo Nacional del Grabado*, constituida con la misión de acercar cooperación espiritual y material al museo.
A las 18, de domingo a viernes de 14 a 18 y hasta el 1º de febrero en Defensa 372.

TEATRO

Belloso Comienzan las funciones extendidas de *Ojo!*, el nuevo unipersonal escrito y protagonizado por Carlos Belloso. Un miope, un cancionista con problemas de vista y un mentalista desopilante son algunos de los personajes de una historia marcada por el humor, la biología, la filosofía y el psicoanálisis.
A las 21 jueves y domingos y viernes y sábados a las 23. En la Terraza de Gargantúa, Jorge Newbery 3563. Entrada: $8. Reservas al 4555-5596.

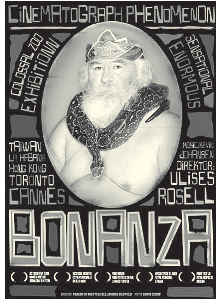
Discepolín Se repone la obra *Discepolín y yo*, de Betty Gambartes y Bernardo Carey, con dirección de Gambartes. Con Diego Peretti, Claribel Medina, Roberto Carnaghi y Lidia Catalano.
A las 21, y de miércoles a domingos, en el Teatro Presidente Alvear, Corrientes 1659.
Entrada: desde $4.

TEATRO

Saramago Se repone *Niños de Belén*, una obra del actor y director Leo Dyzen basada en *El Evangelio según Jesucristo* de José Saramago. Una lectura diferente de la humanidad de Jesús.
A las 21 en el Teatro Gargantúa, Jorge Newbery 3563. Reservas al 4555-5596.
Entrada: $5 (incluye copa de vino o café).

Venganza Claudio Ferraro presenta *El que las hace, las paga*, un espectáculo de historias de venganza.
A las 23 en Finis Terra, Honduras 5200. Reservas al 4831-0335.

Caviar El Grupo Caviar reestrena su espectáculo *Cayate Lengua!!!...*, que recrea el mundo de la escritora y humorista Niní Marshall a 100 años de su nacimiento. Con dirección general de Jean-François Casanovas y selección de textos a cargo de Angelita Abrego, hija de Niní.
A las 22.30, también los sábados en La Casona del Teatro de Beatriz Urtubey, Corrientes 1975. Reservas al 4953-5595.



CINE

Bonanza El documental *Bonanza* de Ulises Rosell –nominado como mejor película argentina del año 2003 según la votación de los críticos– sigue exhibiéndose durante todo el mes en el Malba. Hay debate posterior con el protagonista del film, Bonanza Muchinsci.
A las 22, viernes y sábados de enero en el Malba, Figueroa Alcorta 3415. Entrada: $5.

Naruse Comienza el ciclo *Mikio Naruse*, buena oportunidad para descubrir a un maestro del cine japonés completamente desconocido en el país. El primero de los siete films inéditos que se proyectarán es *Maquillajes de Ginza* (1951), que cuenta la vida de un grupo de camareras en el bullicio nocturno de Ginza.
A las 14.30, 18 y 21 en la Sala Leopoldo Lugones del Teatro General San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $3.

Presión Se presenta el videofilm *Julián Alvarez, 19 de presión*, una comedia que juega a parodiar personalidades pseudointelectuales y pseudoartísticas. Con el auspicio de SICA, SAVI y el Centro Cultural La Fábrica.
A las 21 en Estudio 24, 24 de Noviembre 947 Dto."A". Entrada $3.

ETCÉTERA

Djs Los DJs Adrián Dellamónica y DJ Buey animan las bandejas junto a los residentes Tobías Calcarami y Juanma Grillo. Además, tragos estivales y la mejor música de la ciudad.
Podestá, Armenia 1740. Hasta la 1, gratis.



CINE

Japonés En el ciclo dedicado a *Mikio Naruse*, clásico japonés todavía inexplorado en el país, se exhibe *Vida de casado* (1905-1969), la historia de un matrimonio sin hijos en el que comienza a surgir una irritación mutua. Con el auspicio de la Embajada del Japón, en copias nuevas enviadas por The Japan Foundation de Tokio.
A las 14.30, 18 y 21 en la Sala Leopoldo Lugones del Teatro General San Martín, Corrientes 1530. Entrada: $3.

Malba En el ciclo Verano Caliente se exhibe *Amores borrascosos* de Mark Rydell; *El halcón maltés* de John Huston; *Nazareno Cruz y el lobo* de Leonardo Favio; *Carne* de Armando Bo; y *Bonanza* de Ulises Rosell.
A las 14, 16, 18, 20 y 22 en el Malba, Figueroa Alcorta 3415. Entrada: $5.

MÚSICA

Milonga El Centro Cultural Torquato Tasso presenta a la orquesta de Juanjo Domínguez, Nicolás Brizuela y Lucho González, tres grandes intérpretes de la guitarra reunidos para recorrer la historia del tango.
A las 22, viernes y sábados de enero y febrero, en el Centro Cultural Torquato Tasso, Defensa 1575. Reservas al 4307-6506. Entrada: $13.

Iaies El pianista Adrián Iaies, tres veces nominado a los Premios Latin Grammy, se presenta junto a Arturo Puertas en contrabajo y Fernando Martínez en batería. Con su particular mirada al tango desde el jazz, tocará parte de sus últimos trabajos editados en Argentina y en España: *Las Cosas Tienen Movimiento* y *Nocturna*. Con cocina de autor.
A las 22.30, también viernes 9 en Medio y Medio, Club de Jazz y Restaurante, Playa Portezuelo, Punta Ballena (Uruguay). Reservas al 578- 791. Entrada: $30 (aprox.)

Sol Rubén Celiberti estrena *En sol mayor*, un espectáculo de music hall donde rinde homenaje a compositores como George Gershwin, Gabriel D'Annunzio, Jacques Prévert y más.
A las 20.30, también viernes, en el Centro Cultural Borges, Viamonte y San Martín. Reservas al 5555-5359. Entrada: $10.

TEATRO

Humahuaca Organizado por El Séptimo, el Encuentro Internacional de la Quebrada 2004 –reunión de actores y directores de todo el país y del exterior– presenta la obra infantil *La seiba y el centro del universo* del grupo Mandanga. Hasta el 20 de enero.
A las 19 en el anfiteatro de Humahuaca, Jujuy. Informes al 154-410-6565.

descripción de la actividad, dirección, días, horarios y precio, a lo que se puede agregar material fotográfico. El cierre es el día miércoles, por lo que para una mejor clasificación del material se recomienda que éste llegue los días lunes y martes.



EL SUEÑO, SU GENTE Y LA LUZ. 1995. PABLO CANEDO



HERMANA.2003. CELESTE MARTÍNEZ



EL MISTERIO DE UNA PUERTA.1967. ANTONIO MONTEIRO

El mapa que faltaba

PLÁSTICA Arte en Córdoba cartografía con sagacidad medio siglo de pintura mediterránea y permite redescubrir una joya arquitectónica visionaria: el museo Emilio Caraffa.

POR LAURA ISOLA

"Los códigos fundamentales de una cultura, esos que gobiernan su lenguaje, sus esquemas de percepción, sus intercambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas –escribe Michel Foucault en *El orden de las cosas*– establecen, para cada hombre y desde el principio, los órdenes empíricos con los cuales deberán lidiar y dentro de los cuales se sentirá como en casa." En esa misma senda –optimista, por cierto–, se puede decir que la cultura es un mapa de sentido que hace que el mundo se transforme en un lugar inteligible. Sin mapas, la vida puede ser muy difícil y hasta peligrosa.

Así, la muestra *Arte en Córdoba* –inaugurada recientemente en el Museo Provincial Emilio Caraffa, puntapié inicial del programa Argentina Pinta Bien con el apoyo de Repsol YPF y el Centro Cultural Recoleta– debe ser pensada menos como una recolección de piezas y obras realizadas por artistas cordobeses o residentes en la provincia durante el último siglo que como el rastreo de diferentes lenguajes y su implicancia en el flujo de la experiencia cordobesa. Nunca una muestra de artes plásticas había recogido con tanta convicción la idea del mapa como aquí, y nunca un curador se había parecido tanto a un cartógrafo de imágenes. Quien cumplió de maravillas esta tarea fue Alberto Petrina, actual curador de Arquitectura y Arte Americanos del Centro Cultural Recoleta. La realización, por su parte, le debe todo al diálogo productivo y al intercambio de ideas y recursos humanos entre los directores del Museo Caraffa y el Centro Cultural Recoleta, Daniel Capardi y Nora Hochbaum, respectivamente.

Vale la pena aclarar que el programa Argentina Pinta Bien, que comenzó en Córdoba, seguirá con esta línea de trabajo en distintas provincias y se propone promover un espíritu singular que invierta esa anquilosada concepción centralista: no es Buenos Aires irradiando arte hacia el interior, pero tampoco su contrapartida resentida. Lo que se postula es una relación de conjunción, de equipo, que sume potencialidades y promueva el tono cooperativo, a la que la empresa privada se une no como un mero sponsor sino involucrándose en el proyecto con la comunidad.

La decisión curatorial de *Arte en Córdoba* puede ser leída en varias claves. La primera y más evidente es la clave cronológica, que ordena las obras en tres grandes bloques: Maestros, Generación intermedia, Artistas emergentes. En el primero se ubican los trabajos de Carlos Alonso, Antonio Seguí, Norberto Cresta, Eduardo Giusano, Horacio Suárez Serral y Bernardo Ponce, entre otros; la generación intermedia compila a artistas como Pablo Canedo, Remo Biachedi, Raúl Díaz, Marcelo Torreta, Oscar Páez, Germán Wendel, Res y Daniel Capardi, por sólo mencionar algunos, y la categoría "artistas emergentes" recluta entre las últimas generaciones a pintores muy jóvenes como Ananké Asseff, Gustavo Piñero, Ramiro Velázquez, Diego Arrascaeta, Mateo Argüello Pitt, Celeste Martínez, Juan Juares, Marcos Acosta y Natalia Blanch, entre otros.

Pero la selección sigue también otra clave, opositiva, que se aleja de todo criterio folklórico o regional. Si bien muchos de los artistas hacen paisajes y toman por modelo la naturaleza de las sierras cordobesas –por ejemplo, Manuel Ocampo y su fascinante saga de paisajes–, esa tendencia no obtura la presencia de una fuerte visión urbana, como es el caso de Fonseca. Y tampoco ocurre que la figuración se eleve por sobre otras corrientes pictóricas. El recorrido propuesto por Petrina permite observar cómo en un mismo ambiente cultural toman cuerpo tendencias muy dispares, desde los geométricos y abstractos a la pura representación hiperrealista. Ese tránsito es, quizás, el más interesante: la heterogeneidad que promueve el ambiente de la plástica cordobesa y la hospitalidad que brinda a los artistas no nativos.

Si aceptamos que la Reforma Universitaria de 1918 marca un antes y un después en el campo de la cultura moderna en Argentina, el edificio del Museo Caraffa, construido en 1916 por el arquitecto Juan Kronfuss, puede ser interpretado como una anticipación de ese proyecto modernista. Obra de rasgos neoclásicos, fue uno de los pocos museos argentinos concebidos y realizados con ese fin específico: sus salas son inmensas, y el jardín que lo rodea, recuperando la simetría exacta de la doble escalinata central, duplica su tamaño. A comienzos del siglo XX, el museo Caraffa *inventa* su propio territorio, profetizando la inversión que Baudrillard razonaría muchos años después: no es necesario que un sitio exista para que sea representado. Los grandes mapas, en todo caso, pueden prescindir de esas urgencias pedestres. El Caraffa, pues, vino antes; lo que vino después sólo confirmó su existencia y lo volvió ciertamente apabullante.

Arte en Córdoba en el Museo Emilio Caraffa de la ciudad de Córdoba, hasta fines de febrero. El Programa Argentina Pinta Bien continuará durante 2004 en distintas provincias, y para 2005 se prevé una muestra completa en el Centro Cultural Recoleta.

Buscando desesperadamente a Vigo



PLASTICA 2 Una muestra en el Espacio Fundación Telefónica descubre la obra irónica y precursora de Edgardo Antonio Vigo, un secreto a voces de la vanguardia plástica argentina.

POR LAURA ISOLA

Edgardo Antonio Vigo es un fantasma en la historia del arte argentino contemporáneo. Y como tal, hay que festejar sus escasas apariciones. Durante mucho tiempo fue fácil hablar sobre él; la dificultad estaba en acceder a su obra. Vigo era secreto. Siempre fue un secreto compartido por los pocos que habían asistido a sus muestras de los años '60, y por los afortunados poseedores de los veintiocho números de la revista *Diagonal Cero* y los trece de *Hexágono* (1962 y 1971, respectivamente).

Vigo egresa en 1950 de la Escuela de Bellas Artes de La Plata. En 1953 viaja a París y se contacta con artistas como Jesús Soto, y a fines de los '50 empieza a crear sus máquinas inútiles, línea con la que seguirá hasta los '90, cuando hace su *Anteproyecto de Proyecto de un Pebete Poético Matemático no Tradicional (in)comestible*. También participa de la corriente de *mail-art*, organiza la última Exposición de Arte Correo en 1975 y en 1994 integra el envío argentino a la Bienal de San Pablo. Sin embargo, la intensidad y riqueza de su trayectoria quedaron de algún modo velados por su apacible vida platense, los años de la dictadura –que censuraron todos y cada uno de los envíos de arte correo– o incluso por el admirable carácter precursor de su arte, que funcionaron a modo de cerco para la difusión de su trabajo. Pero ahora las cosas han cambiado y Vigo está a la vista de todos. La sorpresa de encontrar sus obras en el Espacio Telefónica es inmensa. ¿Será pura casualidad que el representante más interesante del arte correo esté alojado hoy en la sede de exposiciones de una empresa de telecomunicaciones?

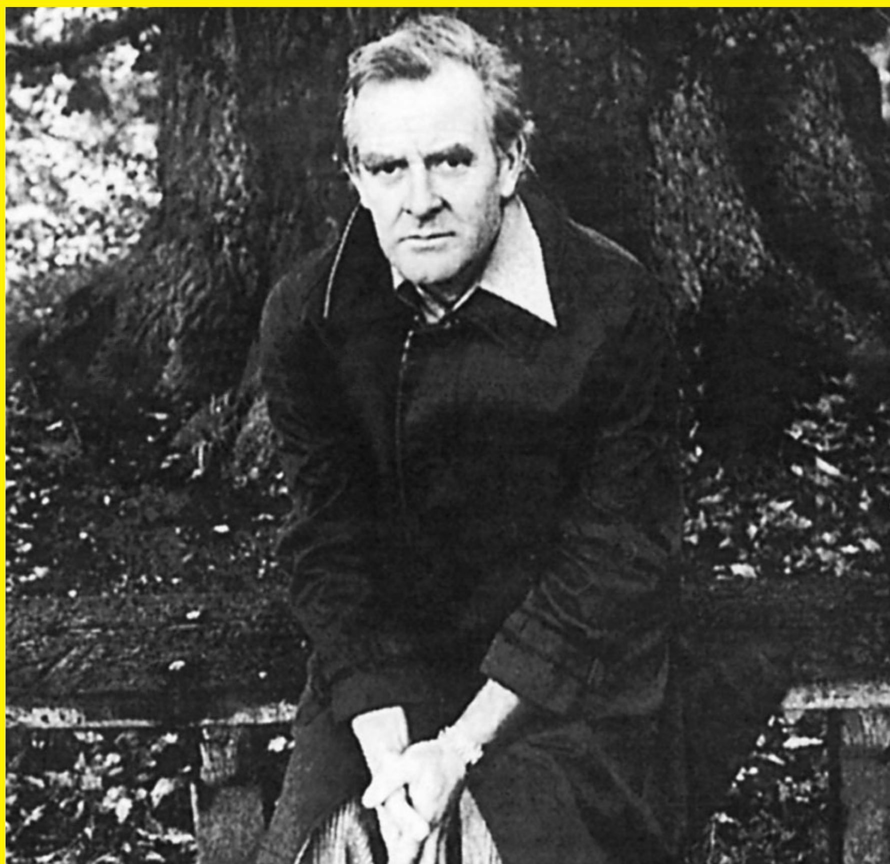
Los objetos, xilografías, cartas, sellos, postales e instalaciones que integran la muestra revelan una trama original que sólo responde al nombre del artista. Porque si bien los trabajos de Vigo permiten establecer correspondencias más o menos establecidas –Duchamp, Macedonio Fernández, etc.–, esas afinidades no concluyen ni explican su corrosivo sentido del humor, su fuerza anticipatoria, esa manía de llegar antes de que se instituya el género: en suma, esa originalidad que funciona como una seña particular de lo que llamaríamos *su estilo*.

El curador, Daniel Besoytaorube, fue amigo de Edgardo Vigo, y esa amistad no deja de filtrarse en el orden que rige la exposición. Por un lado, el trabajo del curador ha sido poner al día la agenda del artista y mostrar sus trabajos; pero también, al mismo tiempo, homenajearlo no sin ternura. La foto de Vigo, enorme, parece pronta a recibir un abrazo, mientras una lujosísima computadora reproduce las cartas mecanografiadas que despliegan ese delicado espacio de la intimidad del artista.

Pero Besoytaorube hizo también algo más: cuando la obra de Vigo irrumpe en una sala es necesario ponerle un poco de orden, de modo que las piezas entran a funcionar en la lógica del museo y la colección, dos criterios que Vigo, a su manera, también manejaba. En algún sentido, el artista parece no haber hecho más que acumular, acumular infinitamente a lo largo de su vida, y el modo en el que ha ordenado sus materiales siempre responde a ese criterio único, arbitrario y antojadizo que confirma la singularidad de su poética.

Edgardo-Antonio Vigo en Espacio Fundación Telefónica (Arenales 1540), de martes a domingo, de 14 a 20.30, hasta fines de febrero. La entrada es gratuita. A las 18 hay visitas guiadas de la muestra de Vigo y también de la de Sebastián Gordín, curada por Andrés Duprat, con la que comparte el espacio.





Te haremos Carré

En *Absolute Friends*, su última novela, John Le Carré indaga en los excesos del gobierno norteamericano. Indignados, los conservadores británicos quieren hacerlo puré.

POR LEV GROSSMAN

Esta semana, en Nueva York, la National Book Foundation condecorará a Stephen King por su "Distinguida Contribución a las Letras Americanas". Entre los condecorados anteriores se cuentan Saul Bellow, Philip Roth, Arthur Miller y Toni Morrison, lo que convierte a King –un impenitente traficante del terror– en una elección por lo menos controvertida. Harold Bloom, el especialista en Shakespeare que se autodenomina "canonizador", la calificó de "terrible error" y agregó que King era un "escritor inmensamente inadecuado".

Las noticias de la coronación de King tropezaron con las previsibles burlas de los snobs literarios y también con unas cuantas expresiones de regocijo –tan previsibles como las burlas– de los snobs de la vereda de enfrente. Pero ninguno de los dos bandos da en el verdadero blanco de la cuestión: el hecho de que en nosotros, los lectores, se ha arraigado profundamente el extraño hábito de dividir los libros en dos pilas mutuamente excluyentes, una "elevada" y literaria y otra "baja" y vulgar, y eso es algo que tendríamos que dejar de hacer. Los libros no son ni elevados ni bajos. Simplemente son buenos o malos. Échenle un vistazo a la segunda pila, la pila vulgar, y notarán algo interesante: es muy, muy grande. De acuerdo a Ipsos BookTrends –un servicio que mide el consumo de libros–, el 34 por ciento de todas las novelas vendidas en los Estados Unidos este año fueron románticas; el 6 por ciento de fantasía y ciencia ficción, y el 19 por ciento de misterio y policiales. Sólo el 25 por ciento pertenece a la categoría "ficción general", que incluye la subdivisión aun más pequeña de las "novelas literarias": los Jonathan Franzen, los David Foster Wallace, los E. Annie Proulx.

¿Cómo fue que los hábitos de lectura de los norteamericanos se polarizaron tan radicalmente y que –en el mejor de los casos– sólo un cuarto de lo que la gente lee (o compra) es calificado como literatura legítima? No siempre fue así. A mediados del siglo XIX había una sola pila. Dickens escribía best sellers, pero sus novelas no eran consideradas "comerciales" o "populares". Eran simplemente novelas. Nadie menospreciaba a Scott ni a Tennyson ni a Stowe por ser salvajemente exitosos. Nadie se avergonzaba si lo encontraban leyendo el nuevo Edgar Allan Poe durante el almuerzo.

Las cosas cambiaron cuando hizo su entrada el modernismo, en la primera parte del siglo XX. En 1922 se publicaron *La tierra baldía* de T.S. Eliot y el *Ulises* de James Joyce, dos de las obras literarias más grandes de la historia occidental, pero también dos de las primeras imposibles de comprender sin el auxilio de extensas notas al pie y el andamiaje de la crítica. De golpe supimos que algo era literario porque era difícil de leer. Podíamos entenderlo o no, y si no lo entendíamos, no lo admitíamos. Los norteamericanos nos habíamos vuelto aristocráticos en nuestros juicios estéticos.

Era algo extraño y nuevo. Leer literatura y pasar un muy buen rato se había convertido en una combinación improbable. Tenemos un alto nivel de tolerancia para el aburrimiento y la dificultad. Alabamos la prosa cuando es rica, compleja y lírica, pero no sabemos apreciar los placeres de un argumento narrado con buen ritmo y estructurado con gracia. O –peor aun– los apreciamos, pero nos avergüenza admitirlo. En algún momento hemos aprendido a asociar las delicias de una buena narración —esa inefable sensación de que las cosas encajan y se conectan en una cascada dinámica y regocijante— con la vergüenza, como si la literatura no tuviera que ser tan divertida. O como si, en caso de serlo, ya no fuera literatura.

No me interesan demasiado los libros de Stephen King. Cambiaría sin vacilar toda su obra por la de J.K. Rowling. Pero aplaudo la decisión de la National Book Foundation, y espero que estimule a la pequeña pero decidida escuela de escritores que trasplanta esmeradamente el arte de la prosa de la "pila literaria" a los vigorosos y disfrutables argumentos de la "pila vulgar" para producir novelas que ofrezcan los placeres de ambas. La próxima ola literaria no vendrá de arriba sino de abajo, de lasediciones baratas apostadas en los anaqueles de los supermercados. Manténganse sintonizados. Sigan leyendo. La revolución no será canonizada. R



A la cama con Birenbaum

Guy Birenbaum desnudó las escaramuzas sexuales donde políticos y periodistas franceses consuman sus pactos. Los medios lo boicotean. Resultado: cien mil ejemplares vendidos.

John Le Carré ha provocado la indignación de los conservadores británicos con su último libro, *Absolute Friends*, una denuncia de los excesos que, a su juicio, está cometiendo Estados Unidos bajo la presidencia de George W. Bush al izar la bandera de la guerra contra el terrorismo. El gran narrador de historias de la Guerra Fría ofrece su visión del mundo del siglo XXI de la mano de Ted Mundy y Sasha, dos amigos y espías que se conocieron en el Berlín bipolar de los ‘60 y coincidirán de nuevo en el inestable mundo unipolar de nuestros días.

En la novela, Le Carré toma partido contra Estados Unidos. Quizá sea eso lo que más molestó a la prensa británica, que refleja en sus comentarios una posición semejante a la que dividió al país ante el conflicto de Irak. Mientras *The Times*, y sobre todo *The Telegraph*, reniegan del giro político de Le Carré, *The Independent*, el único diario nacional que se pronunció sin ambages contra la invasión de Irak, ve en la novela un canto a la amistad por encima de las ideologías.

“La Carré no disimula su desprecio por la administración de Bush ni su ansiedad al ver cuánta carta blanca es capaz de darse EE.UU. para hacerse enemigos”, escribe Joan Smith en *The Independent*. “Aunque la convicción de sus argumentos depende del gusto de cada uno, lo que emerge con fuerza es la creencia de Le Carré en la amistad. La lealtad entre individuos es más fuerte que la ideología. Eso nos puede decir algo sobre sus propias prioridades, pero es también lo que convierte *Absolute Friends* en un libro amargo, pesimista y profundamente romántico.”

“Pobre John Le Carré. Primero perdió su tema –la Guerra Fría– y ahora está perdiendo su audiencia”, escribe Daniel Johnson en *The Telegraph*, aludiendo a unas declaraciones del escritor en las que denunciaba la guerra contra el terrorismo, el “gobierno-junta” de George W. Bush y las “mentiras” en las que se apoyó Tony Blair para justificar la invasión de Irak, mientras se lamentaba de que “no se puede criticar a Israel porque te acusan de ser antisemita”. “El gran maestro del *thriller* se ha convertido en un tipo aburrido”, afirma Johnson. “*Absolute Friends* recicla un montón de material de la Guerra Fría ya conocido. Los malos, sin embargo, ya no son los espías del KGB, sino los que los derrotaron. Occidente es el nuevo bloque del Este; la siniestra Derecha es la nueva Izquierda; la lealtad a la Alianza Atlántica es la nueva traición”.

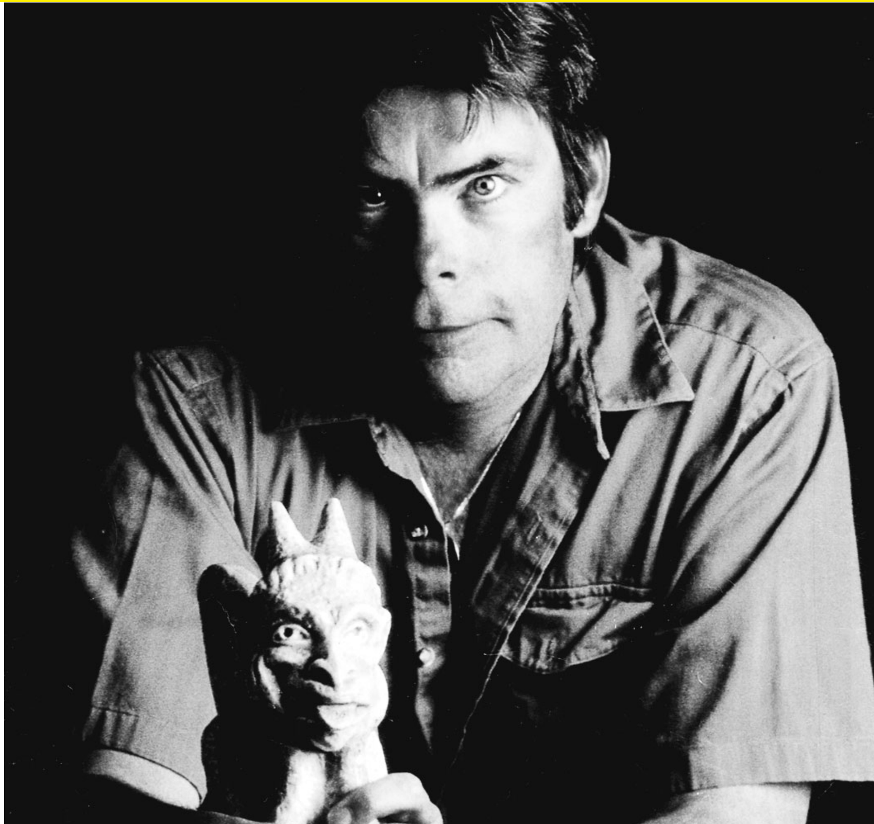
“Fue la amenaza lo que hizo que los servicios secretos parecieran al mismo tiempo glamorosos y peligrosos. Y fue esa amenaza lo que convirtió Le Carré en un nombre familiar. El antiamericanismo, en comparación, es superficial, porque no se basa en una amenaza genuina. Si hay alguna amenaza, la forma que ha tomado –al menos desde el 11 de septiembre de 2001– no es americana, sino islámica.” Le Carré está amargado “porque ha descubierto que es un hombre del pasado. El mundo que él conoció mejor que nadie ya es historia; de ahí su desesperación, que le lleva a decir que no se puede escribir ficción optimista hoy día”, sostiene Johnson.

También en *The Telegraph,* George Walden escribe: “Le Carré tiene derecho a tener su opinión; puede ser un adventista del Séptimo Día, si quiere, mientras sus novelas no padezcan sus creencias; pero ésta las padece. La calidad de la escritura y la plausibilidad de la trama cae en picada en cuanto Le Carré deja su territorio y entra en el siglo XXI. El argumento se torna absurdo, material de película de serie B, y el lenguaje, al mismo tiempo indolente y didáctico, declina en paralelo”, afirma.

“Desde que acabó la Guerra Fría y cayó el Muro de Berlín, John Le Carré ha sido un novelista en busca de tema. (...) Con *Absolute Friends* vuelve a estar en forma”, asegura Allan Massie en *The Scotsman*. “Es su mejor libro desde hace años, probablemente desde *Un espía perfecto*. Ha encontrado un enemigo que vale la pena, una diana para su indignación moral. Además, ha dado otra vez con una sintonía contemporánea. Esta es una novela contra la guerra. En particular, es una novela contra la guerra de Irak, yferozmente antiamericana. Está escrita con pasión, (...) con un brío que Le Carré no tenía desde hace años”, se felicita Massie. Я

Sobre gustos

Lev Grossman, crítico de la revista *Time*, defiende a Stephen King de los ataques de Harold Bloom y se pregunta desde cuándo miramos con sospecha a los escritores que nos divierten.



POR JOHN LICHFIELD, DE THE INDEPENDENT

En las últimas semanas, un extraño libro trepó hasta la cima de la lista francesa de best sellers de no ficción: un libro valiente, un libro ilegal, un libro insatisfactorio e irritante. *Nos delits d’initiés* (*Nuestros delitos de iniciados*) rompe con el tabú legal y cultural de informar sobre las vidas privadas de las figuras públicas francesas y describe una notable cantidad de intercambios sexuales, ocasionales o duraderos, entre políticos y periodistas franceses; en especial periodistas televisivos.

El libro cuenta, por ejemplo, un *affaire* amoroso entre un ministro del actual gobierno francés y la locutora de un noticiero de TV. También revela la homosexualidad de un político de centroderecha que hace campaña contra los derechos de los gays. Saca a la luz las múltiples infidelidades de un aristocrático político francés que predica los valores familiares del catolicismo conservador.

En rigor, el libro no dice realmente nada de todo eso. Lo insinúa, de modo de reducir la posibilidad de que el autor y el editor sean demandados invocando la legislación francesa de protección a la privacidad.

El libro también reúne varios capítulos de rumores y evidencias circunstanciales que apuntan a la posibilidad –largamente rumoreada en Francia— de que el presidente Jacques Chirac tenga un hijo ilegítimo en Japón. A lo largo de las 52 páginas que dedica al tema, *Nos délits d’initiés* no ofrece (como alegremente admite su autor) vestigios de evidencias nuevas ni pruebas claras.

Salvo algunos renglones aquí y allí, los medios franceses no le han dado mayor publicidad y prefirieron señalar cuán reprobable y poco francés es publicar esa clase de materiales. Aun así, gracias al boca a boca y a la decisión de los editores de apilarlo en las estaciones de servicio de las rutas y otras bocas de venta populares, el libro ya ha vendido más de 100 mil ejemplares.

El autor insiste en que no lo escribió para hacer dinero. Guy Birenbaum no es un periodista de extracción obrera ni un militante extremista empeñado en manchar a la clase política francesa. Es un académico respetado y un editor con posturas moderadas de izquierda. Su libro critica tanto a la izquierda como a la derecha. Todo lo que contiene, dice, es bien conocido por la élite mediática –política y cultural– de París, calculada en unas 5 mil personas. Pero para la mayoría de los franceses los hechos son desconocidos. Más allá del círculo “encantado” de la Periferia parisina, los franceses, según Birenbaum, tienen la incómoda sensación de estar siendo mandoneados por personas que tienen carta blanca para romper las leyes que ellas mismas hacen e ignorar los preceptos morales con que ellas mismas los sermonean. Y ahí, argumenta, está en parte la causa del ascenso de los extremos políticos en Francia, en especial de la extrema derecha.

Le señalé a Birenbaum que el argumento era bueno pero estaba en un mal libro, un menjunje de chismes sin fuentes, rumores y hechos no confirmados. “Admito que no es un libro de investigación”, me dijo. “Es una colección de historias que no toda Francia conoce y debería conocer. Mi objetivo es decir: miren, si yo puedo juntar toda esta información con tanta facilidad, ¿por qué no aparece en los medios franceses? ¿Por qué los periodistas franceses no andan haciendo preguntas en Japón? Si un político anda cogiendo por ahí es asunto suyo. Si se está acostando con una periodista de la que se espera que haga comentarios objetivos sobre política, o anda cogiendo por ahí mientras sermonea sobre los valores familiares, entonces el público tiene derecho a saberlo. Éste es un libro sobre conflictos de intereses flagrantes, sobre disfunciones de nuestra democracia que no podrían existir en Inglaterra, ni en Alemania, ni en cualquier otro país europeo. Mucho menos en los Estados Unidos.” Tomando prestada una expresión con la que nos familiarizó la guerra en Irak, Birenbaum dice que el problema es que los medios franceses —o una parte pequeña pero muy influyente de los medios— están *encamados* con los políticos de la república. Я



El cuarto hombre

CINE Después de Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi y Yazujiro Ozu, la Santísima Trinidad con la que el cine japonés deslumbró a Occidente entre los años 50 y los 70, llega ahora la obra de Mikio Naruse, el último gran maestro clásico que quedaba por descubrir. Un ciclo de siete películas en la sala Leopoldo Lugones descorrerá el velo que ocultaba a este cineasta tímido y prolífico, amante de la sencillez radical, del melodrama y de las geishas que no dejan títere con cabeza.

POR HORACIO BERNADES

Si alguna función cumplió el cine japonés en el curso de los últimos cincuenta años, fue la de enfrentar al espectador occidental con los límites de su ignorancia. Sucedió en los años '50, cuando desde este lado del mundo se descubrió primero a Kurosawa y enseguida a Kenji Mizoguchi, que venían filmando desde hacía un rato largo. Volvió a ocurrir dos décadas más tarde, cuando le tocó el turno a Yasujiro Ozu, diez años después de su fallecimiento. El último gran maestro nipón que le fue revelado a Occidente fue Mikio Naruse, quien –como varios de los anteriores– había comenzado en el cine mudo, filmando en continuidad casi hasta su muerte, a fines de los '60.

Fue recién en la década del 80 cuando, gracias a ciclos de revisión, muestras y festivales presentados en las principales capitales internacionales, Occidente comenzó a descorrer el velo sobre la vasta obra de este cineasta que, tan prolífico como sus pares, llegó a completar cerca de un centenar de películas. Ahora, con el atraso de rigor en estos casos, la obra de Mikio Naruse llega finalmente a la Argentina y –como sucedió en su momento con Ozu y Mizoguchi– la cabecera de playa elegida para el desembarco es la sala Lugones del Teatro San Martín, donde tendrá lugar el ciclo *Mikio Naruse: descubrir a un maestro*, integrado por siete de sus películas y presentado por el Complejo Teatral de Buenos Aires y Cinemateca Argentina, con el auspicio y la colaboración del Centro Cultural e Informativo de la Embajada del Japón. Aunque parezca extraño, será esta la primera ocasión en que se vea, en Buenos Aires, alguna de las 89 películas que este cineasta –considerado la cuarta pata del más alto panteón del cine japonés, junto a Ozu, Mizoguchi y Kurosawa– filmó entre los años 1930 y 1967. Teniendo en cuenta que en el resto del mundo occidental su descubrimiento es relativamente reciente, el atraso no da como para sentirse demasiado acomplejados.

Además, y como para compensar la larga espera, los programadores de la Lugones anticipan que un segundo ciclo Naruse tendrá lugar en esa sala antes de que finalice el 2004. A levantar entonces la copa de sake y brindar, actividad que, según dicen, era uno de los hobbies favoritos de este hombre extraordinariamente tímido y reclusivo que nació en 1905 y falleció en 1969. No es para menos, teniendo en cuenta la amarga visión del mundo que se desprende de sus películas.

Jardín japonés

El descubrimiento de la obra de Mikio Naruse vino a dislocar la incuestionable división de territorios establecida desde temprano entre Ozu, Mizoguchi y Kurosawa. Más allá de sus incursiones en el drama humanista, Akira acaparaba las versiones de Shakespeare, la épica y los films de época. Ozu, por su parte, se hacía cargo de las plácidas historias de disolución familiar, vistas desde la inmutabilidad que les otorgaba su único emplazamiento de cámara. Para Mizoguchi quedaban los dramas femeninos, la exquisitez formal, el brillo de los amplios y deslumbrantes travellings. Todo lucía tan perfectamente diagramado como en un jardín japonés.

Pero he aquí que irrumpe Naruse y la cuadrícula del paisaje se complica. Ningún problema en relación con la obra de Kurosawa, con la que el cine del cuarto hombre no guarda el más mínimo parentesco: mientras el autor de *Los siete samurais* se solaza con los amplios espacios abiertos, el heroísmo y las disputas nobiliarias, las películas de Naruse transcurren en el máximo encierro. Allí no hay sitio para el heroísmo sino para las pequeñas rencillas familiares y conyugales, indefectiblemente protagonizadas por personajes de clase media baja, entre quienes si algo impera son los sentimientos larvados y los intereses económicos encontrados. De hecho, durante largos años Kurosawa y Naruse trabajaron en el mismo estudio, la Toho, donde uno se especializaba en las historias de hombres y el otro en las de mujeres. Pero la sencillez extrema y radical de la puesta en escena es un factor que emparenta a las películas de Naruse –al menos en apariencia– con las de Yasujiro Ozu, con quien comparte, además, la definida renuncia por el pasado y el consecuente anclaje en el mundo contemporáneo. Hasta tal punto era visible esta proximidad que, en sus inicios, Naruse fue desplazado de la Sochiku –donde también trabajaba el realizador de *Historia de Tokio*– porque "no necesitamos otro Ozu", según le hizo saber el mandamás del estudio. Pero las diferencias, si se mira un poco más en detalle, no tardan en aflorar. A la aceptación de lo trágico que caracteriza a los personajes de Ozu, Naruse opone un continuo batallar contra las circunstancias a cargo de mujeres marginalizadas, que tanto podían ser geishas como camareras, dueñas de bares, pequeñas comerciantes o prestamistas.

Las mujeres de Naruse

Nueva invasión de territorio: las mujeres, y sobre todo las geishas, eran las protagonistas casi excluyentes del cine de Kenji Mizoguchi. Y nueva diferenciación: mientras este último tendía a glorificar a sus heroínas, haciendo de ellas víctimas sacrificiales, Naruse las observa a la par, mientras intentan abrirse paso a los codazos en medio de la sociedad japonesa, una de las más machistas y tradicionalistas que se conozcan. De ahí el carácter profundamente revulsivo de sus películas, y también su sorprendente contemporaneidad y sintonía con la cultura occidental. Pero ojo: las mujeres de Naruse no son ningunas santitas.

La heroína narusiana exhibe una coraza dura, tan taimada y eventualmente cruel como, según dicen, era su propio creador (ver el testimonio de la actriz Hideko Takamine). Además, haciendo gala de una notable hiperconciencia, parecen asumir que no hay independencia que pueda forjarse sin dinero. Casi no hay película de Naruse en la que no se discuta de plata, en la que no llegue alguien para cobrar una deuda o pedir un préstamo, en la que la protagonista no se dedique a contar fajos de billetes. "Uno de los cineastas más materialistas de la historia del cine", dictaminó, no sin razón, el exquisito crítico neoyorquino Philip Lopate.

Los siete títulos que componen la retrospectiva de la Lugones (todos pertenecientes a uno de los períodos más fecundos de su carrera, el que va de principios de los '50 a comienzos de los '60) demuestran que más allá de la sutileza del gesto mínimo y extremadamente significativo, el diálogo y la palabra, en las películas de Naruse, tienen un peso enorme. La puesta en escena es lo suficientemente sencilla como para que no haya la más mínima interferencia entre el espectador y los personajes, y tampoco en el juego que éstos establecen entre sí. "Sus películas no tienen picos dramáticos", bramó alguna vez, furioso, el ejecutivo de algún estudio. No le faltaba razón; sólo que lo que vociferaba como un reproche no era otra cosa que un rasgo de estilo.

Como bien señalara su ex asistente Kurosawa (ver recuadro), la forma narrativa de Naruse tiende a privilegiar el flujo continuo, la sucesión de escenas que no conocen tiempos fuertes pero tampoco debilidades. "Flujo" no parece una palabra desacertada para describir el estilo de un cineasta especializado en mujeres; como tampoco lo es la idea de monocordia: una y otra vez sus personajes vuelven a enfrentarse por motivos reiterados, evocando el incesante, repetido movimiento de un tornillo.

Naruse y los otros

Predominio del diálogo y el gesto apenas perceptible, transparencia de la puesta en escena, protagonismo excluyentemente femenino, empatía con las heroínas y mano maestra para dirigir actrices: todos esos rasgos aproximan el cine de Naruse al del estadounidense George Cukor, director de *Nacida ayer*, *Mi bella dama* y *Ricas y famosas*. Pero ése no es el único parangón que salta a la vista del espectador occidental. El modo en que el realizador utiliza las estructuras del melodrama para diseccionar el rol de las mujeres en la estructura social evoca también los melodramas de Douglas Sirk, la reciente y muy sirkiana *Lejos del paraíso* (Todd Haynes) y, sobre todo, la obra de ese discípulo de Sirk que fue Rainer W. Fassbinder. Como una versión apenas atenuada del director de *Querelle*, no hay en las películas de Naruse relación humana y sexual que no esté marcada por el interés, el sometimiento, la crueldad y la humillación.

Lo que sorprende al espectador occidental es el grado de franqueza y explicitación –tan poco afines a la tradicional discreción nipona– con que estas cuestiones se plantean en las películas de Naruse. La protagonista de





Meshi es un ama de casa que hace lo imposible para viajar a Tokio a respirar un poco de aire fresco, y una vez allí se replantea el sentido de su asfixiante matrimonio con un agente de bolsa. La de *Maquillajes de Ginza*, separada y con un hijo, debe aceptar el encuentro con un ricachón repugnante que intenta violarla en la primera cita. Ex geisha, la protagonista de *Crisantemos tardíos* se hizo de abajo, prestando dinero a pequeñas comerciantes; éstas, como aquélla, se aferran a la tabla de salvación del dinero de un modo tan implacable que rozan el límite mismo de la avaricia y la codicia y ponen seriamente en cuestión su carácter de "heroínas".

La montaña se corroe

Pero todo aparece elevado a la enésima potencia en *La voz de la montaña*, que –a pesar de estar basada en el relato homónimo de Yasunari Kawabata– es posiblemente la más fassbinderiana de las películas de Naruse. Arquetipo de sumisión que la cultura tradicional japonesa reserva a la mujer, una esposa soporta con una sonrisa casi irritante el maltrato y las infidelidades de su marido, cuya amante es la misma que alguna vez tuvo su padre. Todos (el padre, su esposa, el hijo y la nuera) viven bajo el mismo techo. Allí va a parar también la hermana menor, que viene huyendo de su propio marido y cultiva una rivalidad de años con su hermano y su cuñada. Mientras la mamá se la pasa calentándole la cabeza al papá, a partir de determinado momento va cayendo de maduro (aunque este dato se mantenga en un estado de latencia que no hace más que acentuar su inherente perversidad) que la adoración del padre por su sufrida nuera no es precisamente platónica. Y todo esto sucede en el Japón hipertradicionalista de mediados de los '50.

Como en todas las películas de este lector infatigable, *La voz de la montaña* revela además de modo magistral el enfoque novelístico que Naruse solía imponer a sus películas, en las que la profusión de personajes y las vinculaciones que entre ellos se establecen dan lugar a un gigantesco sistema de espejos. En él todo se refleja y se refracta hasta partirse en pedazos. Ése parecería ser también el modo en que el hasta ahora secreto Mikio Naruse contemplaba la sociedad y el mundo en que vivía, asombrosamente parecidos a los de hoy en día. R

Mikio Naruse: descubrir a un maestro, en la sala Leopoldo Lugones del Teatro San Martín, entre el 9 y el 16 de enero. Se exhibirán _Maquillajes de Ginza_ (1951, viernes 9), _Vida de casado_ (1951, sábado 10), _El relámpago_ (1952, domingo 11), _La voz de la montaña_ (1954, martes 13), _Crisantemos tardíos_ (1954, miércoles 14), _A la deriva_ (1956, jueves 15) y _Su camino solitario_ (1962, viernes 16). Funciones a las 14.30, 18 y 21. Entrada: $3.

El flujo Naruse

POR AKIRA KUROSAWA

El método de Naruse consiste en colocar un breve plano tras otro, pero cuando los ves empalmados dan la impresión de formar una sola toma larga. El flujo es tan majestuoso que los empalmes son invisibles. Este flujo de planos cortos, que a primera vista parece plácido y convencional, luego se revela como un río profundo con una superficie tranquila, que disimula una rápida y turbulenta corriente subterránea. Su destreza, en esto, no tenía parangón.

[Akira Kurosawa fue asistente de dirección de *Nadare*, de 1938.]

La balada de Mikio y Yoko

POR YOKO MIZUKI

Para mí, el señor Naruse fue el director más fácil de tratar. Mientras que muchos quieren que la primera escena sea lo más sofisticada posible, el señor Naruse constituía una excepción, ya que no daba ninguna indicación particular. Lo dejaba todo en mis manos, diciendo: "Ya se le ocurrirá algo. Puede empezar por donde más le guste". Cuando yo intentaba cuestionar el tema de la película, me decía: "Ya saldrá algo". No tenía intención de participar del debate.

Una vez discutimos una escena en la noche previa al rodaje. Al día siguiente, cuando llegué al set, me encontré con que, para mi sorpresa, la había eliminado, supuestamente para filmar en escenarios naturales. Protesté en voz alta, pero los miembros del equipo me persuadieron de la conveniencia de reescribir la escena, cosa que finalmente hice durante toda la noche. Recién después me enteré, con asombro, de que el señor Naruse ya había empezado a filmar esa misma escena en la locación. Un tanto desconcertada, pregunté qué era lo que debía hacer con el guión corregido. El mensaje que llegó del señor Naruse fue que no necesitaba leerlo, seguido de otro que informaba que en ese momento él se encontraba disfrutando con la contemplación de un espectáculo de la primera compañía japonesa de Oshishi ("danza del león"), que había sido invitada a la misma localidad donde él estaba rodando. Y eso fue todo.

[Yoko Mizuki fue guionista de varias películas de Naruse, entre ellas *La voz de la montaña*.]

Un viejo taimado

POR HIDEKO TAKAMINE

Mikio Naruse era hombre de tan pocas palabras que la gente podía llegar a pensar que, más que una persona callada, era alguien taimado. Durante los rodajes no había modo de saber si lo que uno estaba haciendo estaba bien o mal. Jamás se sabía lo que estaba pensando. Tratarlo era realmente difícil. No recuerdo una sola ocasión en que haya dirigido mi actuación. Como no decía nada, todos entendíamos que la cosa marchaba bien y seguíamos adelante, pero sin saber cómo lo estábamos haciendo. Carecíamos de toda referencia. Como me llamó para actuar en quince de sus películas, supongo que algo de mí le gustaría. Yo lo llamaba "viejo taimado".

Trataba muy mal a su equipo. No le mostraba a nadie el plan de rodaje del día siguiente. De haberlo hecho, a todos nos hubiera resultado más fácil actuar y nos habríamos sentido más a gusto. Un día, al finalizar el rodaje, el ayudante de dirección vino a verme con el guión en la mano. "El viejo se fue a la casa y se lo olvidó", me dijo. Todos copiamos en nuestros guiones el plan de trabajo del día siguiente. Sin embargo, al otro día y para sorpresa nuestra, todo el plan había cambiado por completo, y en lugar de terminar de rodar a la mañana terminamos a la medianoche. ¡Dios santo!

Cuando íbamos a rodar en escenarios naturales, nadie del equipo quería sentarse a su lado en el tren. Muchas veces era yo la que terminaba allí. Mala suerte para mí. Durante dos, tres o hasta cuatro horas, Naruse mantenía la boca tan cerrada como una almeja. Y yo también. A veces fingía dormir, pero creo que él se daba cuenta. La situación era tan incómoda que a veces hasta me costaba respirar y estaba a punto de sofocarme. Me daban ganas de gritar: "¡Eh! ¿Dónde está la máscara de oxígeno?".

[Hideko Takamine fue actriz de quince películas de Naruse, entre ellas *El relámpago*, *A la deriva* y *Crónica de una trotamundos*.]

INEVITABLES

Para comunicarse con esta sección: saliradar@pagina12.com.ar


FOTO SEBASTIÁN FREIRE

BARES Y RESTAURANTES

Mucho más que sushi

POR ROSARIO HUBERT

Si no fuera por el cartel vertical con kanjis en el frente, uno nunca sospecharía que el petit-hotel blanco en Independencia 732 tiene algo de japonés. Pero al cruzar la puerta doble de madera, los bronces conmemorativos de los caídos en Okinawa y la cartelera en la pared con fotos de luchadores de traje blanco y vincha negra anuncian que hemos entrado a la Asociación Japonesa en la Argentina (AJA). En 1916, cuando se fundó, se llamaba Zaia Nihonjin Kai, era un club de inmigrantes japoneses y tenía sede en Barracas. En la sede de San Telmo funciona desde 1960. Se trata de la asociación japonesa más antigua del país, aunque no la única: hay otras en Burzaco, Escobar, Florencio Varela, La Plata y en varias provincias.

Ya desde un principio, la AJA tuvo en claro el objetivo de integrar: "afianzar los vínculos de buenas relaciones entre los residentes japoneses y el pueblo argentino", figura entre los primeros artículos de su estatuto. Este propósito de contacto parece haberse cumplido con sobrado éxito: hoy en día, la mayoría de los que participan de las actividades de la organización son "latinos", como dice Emiko (o Emilia, según quien la interpele), una de las administradoras, que reparte su tiempo entre la AJA y la traducción del diario de un viajero japonés que recorrió la Argentina en los años '60. Los cursos de japonés, por ejemplo, no tienen casi alumnos con ascendencia oriental, que aprenden el idioma en el colegio de la calle Yatay.

Además de clases de kendo, judo, karate o tenis de mesa, la Asociación brinda una surtida oferta de actividades relacionadas con su cultura, todas abiertas a la comunidad: sumié (una técnica de pintura a la tinta oriental), karaoke y coro. En otro tiempo hubo también cursos de ikebana (arte del arreglo floral) y de muñecas de papel, pero se extinguieron por falta de interés. Y en el primer piso del edificio opera desde hace treinta años el Centro Médico Mutual Nikkai, la obra social que nació para proteger a los socios de la Asociación y luego amplió su cobertura a cualquier interesado. Pero el orgullo de la Asociación está en el Parque Almirante Brown, donde funciona el polideportivo propio que promueve actividades deportivas y sociales entre toda la colectividad japonesa.

Uno de los platos fuertes de la Asociación es el Restaurante Nikkai. Sutil mezcla de la discreción nipona y sus excelencias estéticas, este sobrio comedor zen se encuentra en la planta baja del edificio pero no tiene vista a la calle. En pie desde 1961, remodelado en 1995 (aprovechando quizá la tendencia del etnoglamour en la cocina), aquí se sirve sushi, sukiyaki y tempura desde mucho antes de que esos platos hicieran furor en los menúes de cualquier restaurante de Las Cañitas o Palermo Hollywood. Los platos se pueden acompañar con cerveza japonesa y licor de arroz o sake, y aceptan rematarse con algo de pastelería típica, que incluye garbanzos y porotos. La carta, por lo demás, cuenta con numerosas variedades de té. Pulcritud y equilibrio son dos rasgos bien pertinentes para calificar a este ambiente de muebles de madera clara, mesas bajas y esteras en las paredes. La vajilla geométrica, los individuales estampados con diferentes haikus y los paños húmedos para limpiarse las manos entre plato y plato participan de la sofisticada celebración de la comida oriental: "Una odisea que se experimenta a través de los ojos", como dijo Roland Barthes.

El detalle: el televisor sintonizado en el canal japonés; en silencio, por supuesto, para no estorbar el apacible tono de voz del lugar. Toda esta inversión en la estética de la comida, ay, implica un costo; los precios del restaurante no son estrafalarios, pero tienen poco que ver con los números de la comida china. Eso sí: incluyen, al menos, el ticket del estacionamiento, que está pegado a la sede.

La AJA está en Independencia 732. Informes al 4300-1182.

TEATRO



Cayate lengua

El 9 de enero reestrena este espectáculo del Grupo Caviar, siempre con la dirección general de Jean François Casanovas. A la manera de un gran musical, se homenajea a Niní Marshall a cien años de su nacimiento, recreando sus mejores personajes con inigualables coreografías.

Viernes y sábados a las 22.30, en La Casona del Teatro de Beatriz Urtubey, Corrientes 1975. Reservas al 4953-5595

Niños de Belén

Un hombre en un bar sorprende a los parroquianos con su testimonio y los convierte en su audiencia. Es un hombre solo y que necesita de los oídos de muchos otros para contar una historia que necesita descargar en otros. Basada en *El Evangelio según Jesucristo* de José Saramago, esta obra de Leo Dyzen (actor y director) crea una selección de historias y fragmentos de este libro. Una lectura y una interpretación diferentes de la humanidad de Jesús.

Los viernes a las 21 en el Teatro Gargantúa, Jorge Newbery 3563. Reservas al 4555-5596

MÚSICA



Victoria Mil. Este cielo de estrella caerá

Con excelentes canciones y en plena metamorfosis sonora, el dúo integrado por Miguel Castro y Julián Della Paolera ha logrado facturar su mejor disco hasta la fecha. Definitivamente, uno de los mejores discos del año: pop digital, letras filosas y poéticas y colaboraciones de lujo (los Babasónicos, Emisor, Melero y Estupendo los apadrinan y hasta les siguen los pasos) en este cóctel explosivo de valor global y sabor local: para cristalizar todos nuestros sueños.

Big Audio Dynamite. F-Punk

Por alguna razón, al difunto Joe Strummer le resultó más difícil reinventarse que a Mick Jones. Esa razón es Big Audio Dynamite, grupo que supo canalizar una actitud vital (reivindicada en el emblemático y a la vez melancólico *I turned out a punk*) con un espíritu de experimentación permanente. Apoyado por Chris Kavanagh (ex Sigue Sigue Sputnik) en la batería, las canciones de este disco de BAD (es de 1995) están llenas de cicatrices, sí, pero que sólo potencian las ganas de vivir.

VIDEO



El fondo del mar

Creador de *Los simuladores*, éxito de la TV del 2003, Damián Szifrón eligió para su debut en cine la emoción amorosa más indisimulable: los celos. Su ópera prima describe los desvelos de un celópata frágil (Daniel Hendler), que empieza a sospechar que su novia (Dolores Fonzi) lo engaña con otro (Gustavo Garzón). Un *thriller* psicológico tenso, muy consistente, con momentos hitchcockianos, en el que Szifrón ratifica su credo narrativo (la ficción como manipulación) y se perfila como la tercera pata –con Fabián Bielinsky y Juan José Campanella– del nuevo buen cine industrial argentino.

Abajo el amor

Una comedia blanca y brillante, como las de antes. Podrían haberla actuado Doris Day y Rock Hudson y dirigido Leo McCarey, pero en cambio están la notable Renée Zellwegger y el todavía indeciso Ewan McGregor, y el que dirige es Peyton Reed. El es un periodista mujeriego, ella una escritora feminista; de los chispazos, obvio, nacerá el amor. Un film disfrutable en la línea del cine clonado de *Lejos del paraíso*.

BUENAS ARTES SOCIAL CLUB

El club de la buena estrella


FOTO: PABLO MEHANNA

POR RODOLFO EDWARDS

Durante los primeros años de la década del 80, con los efluvios de la renacida democracia, afloraban en los barrios diversos centros culturales coordinados por la entonces llamada Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Este plan de cultura en barrios tuvo efectos benéficos para muchos porteños que podían asistir gratuitamente a talleres literarios, cursos de plástica y de teatro y otras actividades culturales o artísticas. Pasados esos primeros fervores, la idea se fue diluyendo hasta naufragar, en los '90, víctima de un nuevo vínculo, más determinado por los medios, entre los artistas y la cultura: el privilegio de la búsqueda del éxito, la subestimación de la disciplina que implica la formación del artista. Los ramalazos de aquel descalabro ético prosiguen aún hoy día, aunque atenuados.

Sin embargo, el esfuerzo de algunos docentes tesoneros se mantuvo incólume contra los malos tiempos. Así siguieron funcionando algunas usinas de arte barrial, a veces en condiciones precarias pero sin perder el espíritu con que nacieron: facilitar el acceso a la enseñanza artística a todo tipo de público. Silvia Kanter, Daniel Dagna y Alberto López Castell, fundadores y directores de Buenas Artes Social Club, tienen en común una larga trayectoria como artistas y docentes y tratan de recuperar aquellos lejanos impulsos. Desde noviembre de 2001 aunaron esfuerzos para abrir un espacio multidisciplinario y, después de mucho buscar, consiguieron finalmente un lugar en un club armenio ubicado en pleno Palermo Soho, entre paquetísimos restaurantes étnicos.

Allí les alquilaron un espacio en desuso, de generosos 300 metros cuadrados, donde alguna vez funcionó una cancha de básquet. Las refacciones, que no fueron pocas, corrieron por cuenta de este trío de quijotes y mosqueteros, que muestran con orgullo fotos del antes y el después del lugar y hacen de guías por las instalaciones. Una salita de teatro para unas 80 personas, salas de exposiciones y diversas aulas para talleres conforman un cómodo conjunto para el despliegue de las intensas y variadísimas actividades del centro, que incluyen cursos de teatro cómico, comedia musical, danzas árabes, malabares y swing, acrobacia aérea y *vitreaux*, entre otras seductoras ofertas.

A los talleres pueden concurrir niños desde tres años, adolescentes y adultos que tienen la posibilidad de integrarse a grupos especialmente diseñados para cada edad. "Nuestra principal preocupación es que se acerque gente común, la señora de acá la vuelta, el chico de enfrente. Nos interesa que el arte baje a lo cotidiano, que sea una necesidad", cuenta Daniel Dagna, que a los doce años comenzó su carrera de actor en un pueblo de su provincia natal, Córdoba, y ha escrito y dirigido varias obras teatrales donde siempre prima la creación grupal. "Más allá de que algunos de los alumnos de nuestros cursos inicie una carrera artística –lo que a veces sucede–, nosotros rescatamos sobre todo la maravillosa condición del arte como terapia, como elemento sanador de las personas", aclara Alberto López Castell, profesor de plástica y teatro con una sólida formación académica.

A partir de marzo de 2004 se integrará al cuerpo de docentes un grupo de médicos con el objeto de conformar un Departamento de Arte y Salud. Silvia Kanter, que acredita una dilatada experiencia en estos temas, ilustra: "Nuestra meta es convertir este departamento en una poderosa herramienta preventiva que pueda permitirnos estar en salud y no esperar a desequilibrarnos para ocuparnos de nosotros mismos". Desde hace un año, Buenas Artes Social Club otorga becas a los chicos del Hogar San Benito, una organización no gubernamental sin fines de lucro que trabaja solidariamente con niños y jóvenes en situaciones marginales. En este tiempo de mechas encendidas, un lugar como Buenas Artes Social Club se convierte en un pequeño oasis de buenas y santas intenciones.

Buenas Artes Social Club queda en Armenia 1244, 3er. piso, y abre de lunes a viernes de 17 a 21. Informes al 4776-7117 o buenasartesocialclub@ciudad.com.ar. En verano, el Club tiene prevista una serie de seminarios que se extenderán desde el 6 de enero hasta el 26 de febrero. El arancel es de $ 3 por hora de clase.

CINE



Nazareno Cruz y el lobo

Felizmente rescatado por el ciclo ¡Machos! del Malba, el clásico de Leonardo Favio vuelve a sorprender después de casi 30 años de su éxito espectacular. La base del film son la leyenda del lobizón y las convenciones *retrokitsch* del radioteatro de Juan Carlos Chiappe, dos materias primas que el genio perturbado de Favio altera y metaboliza con la desmesura y la impunidad de siempre. La música sigue siendo insoportable, pero el cruce entre Fellini, Glauber Rocha y esos decorados de Italpark son cosa *muy* seria. Y está Juanjo Camero, en el cenit de su época de ex diplomático.

El sábado 10 a las 18 en el Malba, Figueroa Alcorta 3415.

Yo no sé qué me han hecho tus ojos

Ultimas semanas para el film que hizo del documental una variante del *thriller*. Sus realizadores, Sergio Wolf y Lorena Muñoz, salen tras las huellas de Ada Falcón, gloria de la canción tanguera de los '30 que desapareció de la faz de la tierra en el pico de su fama. Y lo extraordinario es que la encuentran. Absolutamente imperdible.

RADIO



El toque

Después de sus decires en el programa de RH Positivo de Rolando Hanglin, Mario Mactas sigue en la radio. Su espacio, que abre a las 13 y llega hasta el top de las 2 de la tarde, es la puerta giratoria entre una mañana de fragores y el comienzo de la meseta radial vespertina. Allí está un Mactas en estado puro: el adjetivador hiperbólico, el entrevistador inteligente y bienhablado, aquel que hace uso (y abuso) de un frondoso vocabulario que sorprende en las mediocridades lingüísticas del dial. Tiene una sección de espectáculos a cargo de Marisa Brel y juega con la "morocha masticable" de su locutora encantadoras escenas de la vida cotidiana.

De lunes a viernes de 13 a 14 en Radio Continental, AM 590.

Un tiro en la noche

Ellos son una banda, capitaneadas por el inefable Esteban Schmidt. Los sábados a la noche se despachan con todo y contra todos en este caótico pero efectivo programa.

Los sábados a 24 en Radio Ciudad, AM 1110

TELEVISIÓN



The Office

Esta serie inglesa explora las internas de una empresa papelera que reúne a los arquetipos del mundo oficinesco: el jefe zumbón, la secretaria, el obsecuente, el sarcástico. La premisa no es nueva, pero el fuerte de esta gran triunfadora de las dos últimas ediciones de los British Academy Awards está en la puesta en escena, las extravagancias narrativas y las actuaciones: cámara en mano, imagen súper cruda de TV verdad, momentos documentales que interrumpen la ficción y toda la ironía de un notable elenco de actores. Imperdible.

Todos los viernes a las 21. por I-Sat.

Lazos de familia

Sin omitir los ingredientes clásicos de la telenovela (los lazos de familia del título son bastante elocuentes), esta producción brasileña de Manoel Carlos es ágil, moderna y elegante, y logra presentar un exhaustivo fresco social y costumbrista en la Río de Janeiro actual. Diálogos bien calibrados y escenas logradas (muchas veces de más de diez minutos) hacen de este producto una muy buena opción para la hora de la siesta.

De lunes a viernes a las 14 por Telefé.

unoparatodosytodosparauno

MÚSICA **Los tres, por separado, son considerados prodigiosos por los grandes nombres de la música brasileña. Y los tres juntos son el núcleo de uno de los proyectos musicales más originales de los últimos tiempos: forman una banda sin nombre en la que, disco a disco, rotan las posiciones y el liderazgo. El primer disco, *Music Typewriter*, es de Moreno +2; el segundo, *Sincerely Hot*, de Domenico +2; el tercero será de Kassin +2. En un estudio de Río, *Radar* conversó con Moreno, Domenico y Kassin, los tres mosqueteros de la nueva escena carioca.**

POR VIOLETA WEINSCHELBAUM

Una banda sin nombre o, mejor, una banda con tres nombres. Moreno (Veloso), Domenico (Lancelotti) y Kassin son tres jóvenes que rondan los treinta años, hacen música juntos y rotan, como en el vóley, de posiciones. El primer disco, *Music Typewriter*, es de Moreno +2; el segundo, *Sincerely Hot*, de Domenico +2, el tercero será de Kassin +2. Todo depende de quién capitanee la nave. Estos muchachos, núcleo de la nueva escena musical carioca, considerados prodigios por los grandes consagrados de la música brasileña (Kassin produjo el disco de Caetano Veloso y Jorge Mautner; los tres fueron convocados por Adriana Calcanhotto para sus dos últimos trabajos con declarada devoción y tocan y graban constantemente, juntos o separados, como invitados), son en realidad cuatro: Pedro Sá, el que falta en el “+2”, es el que, en el origen, generó el encuentro y un referente cotidiano e íntimo. En Buenos Aires lo conocemos, lo hemos visto tocar guitarra y bajo con Caetano en el show de *Noites do Norte* y, a su derecha, en el “Cucurrucucú Paloma” que filmó Almodóvar.

Una tarde de noviembre en el estudio de Kassin, en Río de Janeiro, nos sentamos a conversar, sin Pedro. Era difícil participar de esa charla de amigos. Por momentos, tres músicos concentrados en un discurso orgánico y coherente; de a ratos, algún monólogo predominante sobre la base de risas y complicidades; todo el tiempo, tres chicos jugando, bromeando e intentando divertirse con cada minucia. Así, como esa charla, es la música que hacen: a veces se oye la voz de uno, a veces predomina la batería de otro. Siempre están las risas. De esa tarde, un botón. No muestra más que el clima y el entusiasmo de los +2.

Me gustaría que me contaran cuál es la historia musical de cada uno de ustedes.

Kassin: Mi hermano era disc-jockey, desde que yo tenía cuatro años se la pasaba comprando discos y escuchando música todo el día y de noche se iba a trabajar. También me enseñó a tocar la guitarra, y después pasé por unos cuantos grupos de rock. Pero bastante temprano conocí a Moreno y Domenico, ya teníamos una banda de rock experimental cuando yo tenía 18 años. Yo iba al mismo colegio que Pedro Sá y era guitarrista de un grupo que se llamaba “Acabou la tequila”. Pedro, que formaba parte de un grupo con Domenico, “Mulheres que dizem sim”, me los presentó y formamos una banda que se llamaba “Gold Night Varsovia”, que estaba compuesta por Leo Massacre y yo (de “Acabou...”), una parte de “Mulheres” y Moreno.

Domenico: Yo soy hijo de un compositor de MPB, que en determinado momento se relacionó sobre todo con gente del samba (Alcione, João Nogueira, Clara Nunes) y crecí en un ambiente en el que veía a los monstruos sagrados del samba tocando muy cerca: Baden Powell, Paulinho da Viola, Rafael Rabello. Después, cuando los conocí a ellos, en el colegio, formamos “Mulheres...”. Ése fue mi primer contacto con un grupo de rock. Al principio fue difícil, a mi papá no le gustaba, se quejaba; mi casa era como el cuartel general de la MPB, una cosa espantosa. Nunca me gustó estudiar y me mandaron al colegio de los chicos porque era una escuela más alternativa, por consejo del psicoanalista de mi madre, y fue mi salvación porque mi profesión y todos mis amigos salieron de allí. Después, a los quince años, empecé a tocar profesionalmente con mi papá. Fue una gran escuela porque tocaba samba con escobilla, rápido y bajito a la vez, hacía cosas bien difíciles. ¡Y tenía que leer! Me ponía un blazer y giraba las páginas de las partituras fingiendo que leía. Lo más gracioso es que cuando no lo hacía, me equivocaba. En esa época también conocí a Daniel Jobim y empecé a hacer cosas con él. Teníamos una banda juntos y empezamos a tocar con Danilo Caymmi y con otra gente, con Pedro Sá también.

Moreno: En realidad Pedro Sá es el tipo que nos juntó a nosotros tres.

Kassin: Nosotros lo consideramos de la banda, toca siempre con nosotros.

Y vos Moreno, más allá de lo evidente, ¿cómo contarías tu historia?

Moreno: Nací y pasé toda mi infancia escuchando todo tipo de música porque, como en lo de Kassin, en mi casa escuchaban música todos los días y compraban todos los discos, y los que no compraban se los regalaban y los que ni una cosa ni la otra los traía algún amigo y los ponía en la vitrola. Mi papá y sus amigos escuchaban música todo el día, todo tipo de música, cualquier cosa. Podía ser João Gilberto, o Stevie Wonder, o Milton Nascimento, o Chico Buarque, o Michael Jackson. Eso siempre me encantó. Además, a los nueve empecé a tocar la guitarra y, en la adolescencia, conocí a Carlinhos Brown y me enseñó a tocar un poco de percusión. Le tomé el gusto enseguida, me regalaron unos instrumentos (Brown me dio un pandero). Poco después salí de gira con mi papá Brown y yo tocábamos percusión en su show y fue increíble, porque eran tres shows por noche: João Bosco, João Gilberto y mi padre. Fue una convivencia de dos meses viajando por Europa, yo tenía sólo quince años y rodeado de genios. Después, empecé a estudiar cello, que era algo que siempre había querido y me resultaba difícil porque quedaba como por fuera de mi vida. Todos los músicos que yo conocía, que mi padre conocía, eran músicos populares. Tuve que correr detrás de los músicos clásicos, buscar, conocer, entrar en una escuela. Y empecé a estudiar cello. Se dio la casualidad de que en ese momento teníamos una banda experimental en la que cabía muy bien un cello. Yo tocaba cello, batería y trompeta.

Domenico: Te estás olvidando de algo importante, de Arto Lindsay.

Moreno: ¡Sí, claro! Cuando mi papá conoció a Arto en Nueva York, trajo unos discos rarísimos suyos. A mí me encantaron, por varios motivos: era un americano con cara de E.T. cantando con acento pernambucano, música hecha por una japonesa, con un alemán suizo tocando sintetizador. (*Carcajadas.*) Me simpatizó mucho esa extrañeza. Y, cuando finalmente lo conocimos, llegó directamente al centro de la escena, a tocar con nosotros. Y no sólo eso, cuando me vio tocar la batería, se volvió loco y me invitó a tocar en su banda. Hicimos dos giras internacionales, fue espectacular. Después, me dediqué a estudiar física hasta el momento de hacer mi disco, que fue un poco la combinación de todas esas experiencias.

Domenico: Un factor importante es la conjunción de muchos músicos y todos con ideas diferentes; es verdaderamente un trabajo de grupo.

Moreno: Cuando estaba haciendo mi disco quise realizar algunos sueños, como poner a Marco Suzano tocando tabla en una grabación, o tocar con João Donato o con Daniel Jobim, y lo conseguí. En Brasil es fácil para nosotros hacer eso porque conocemos a mucha gente. En el caso de Domenico, él también tenía algunas cosas en la cabeza y, en la práctica, sucedieron.

Domenico: Sí, sucedieron muchas cosas y muchas por casualidad, porque era un disco abierto a eso, no tenía nada predeterminado. Este estudio de Kassin fue esencial, porque es un estudio central, un lugar por el que pasan muchos músicos importantes.

Moreno: Ese tipo de cosas sólo puede suceder porque todos nosotros tenemos muchos contactos, eso es una característica fundamental de nuestra banda. Es el eje de la cuestión.

Ustedes son tres personas muy diferentes, ¿de qué modo se reflejan esas diferencias en el proyecto Moreno +2, Domenico +2, Kassin +2?

Kassin: En el proyecto, cada uno de nosotros es asesorado por los otros dos, de manera que queda en primer plano una persona y no la banda, aunque lo seamos. Por ejemplo, el disco de Moreno lo refleja mucho más a él que a nosotros. Nosotros lo asesoramos y eso funciona porque somos muy amigos.

Domenico: Mi disco fue un poco distinto porque la idea que yo tenía era muy vaga, era sólo una estética, un modo, un clima, e hicimos el disco los tres directamente en el estudio.

Moreno: El mío fue más fácil porque ya teníamos una idea de lo que iba a ser, sólo faltaba grabar, porque ya habíamos hecho varios shows. De la grabación surgió este trío como consejo. Por eso logramos hacer un disco como el de Domenico, que no existía, porque con esa base fuerte, esa comunión, él podía tirar las ideas y el trabajo florecía. Primero se juntó con Kassin y compusieron varios temas y yo participé más como técnico de sonido.

Domenico: En cada momento, cada uno juega a ser algo diferente. Cuando llegó Moreno al estudio fue fundamental porque nosotros ya estábamos saturados. Llegó fresco, hizo la mezcla, editó, cambió el formato, le dio forma.

Ustedes suelen ser considerados modernos, la “nueva escena carioca”, ¿qué opinan de eso?

Domenico: Me resulta gracioso porque en mi casa escucho mucha música vieja que



“Hoy es más difícil la novedad, viene más del progreso tecnológico que de la música misma. En algún momento se perdió algo muy importante, que es que las personas toquen. Una característica de nuestra generación es esa sensación de que no hay más nada nuevo para hacer, para crear.” DOMENICO

compro en negocios de usados, samba antiguo, cosas de varios géneros, mucho décadas del sesenta y setenta. Pero tenemos mucho en común con mucha gente que hace música hoy en día: gente que hace todo junto, que graba, que compone, que diseña la tapa, que lanza el disco, que no depende mucho de la discográfica, que también tiene conocimientos técnicos...

Moreno: En ese sentido nos consideramos modernos.

¿Y les interesa hacer algo nuevo?

Moreno: Desde cierto punto de vista, nadie está haciendo nada nuevo. Tocamos los mismos acordes...

Domenico: Hoy en día es más difícil la novedad, viene más del progreso tecnológico que de la música misma. Una característica de nuestra generación es esa sensación de que no hay más nada nuevo para hacer, para crear.

Moreno: Lo que hacemos nosotros es básicamente reafirmar las cosas viejas que nos gustan y buscar la manera de mostrar eso.

Domenico: Ese progreso de la tecnología de estudio fue haciendo que la música fuera para un lado y no para otro. En algún momento se perdió algo muy importante, que es que las personas verdaderamente toquen; habría que parar con la obsesión que surgió en la década del noventa de que todo tiene que ser muy preciso y maquinizado.

Eso es lo que vos buscaste hacer en tu disco, ¿verdad? Un sonido más cercano al de los años setenta.

Kassin: Sí, su disco está todo tocado.

Domenico: Sí, más sucio, más verdadero, más humano.

Moreno: Gracias a Dios ese avance de la tecnología también da la posibilidad de usarla para grabar algo bien diferente, con una sensación casera.

Domenico: Uno puede permitirse cantar de una manera humana, equivocándose, desafinando, haciendo cosas que a veces pueden sonar bien, algo que sólo pasaba en otros tiempos. Hoy en día ponen enseguida un afinador electrónico que cambia completamente el timbre de la voz y editan la batería para que esté exactamente en el tempo... es una perfección inhumana, sin gracia, sin alma.

Kassin: Igual, a mí me gustan las novedades.

Moreno: A mí me parece que la novedad es lo siguiente: queremos homenajear un estilo o un sonido que nos gusta de los años setenta o un samba canción de los años cincuenta y lo hacemos, sólo que como es uno de nosotros quien lo hace, nuestra personalidad está mezclada con la tradición y el resultado es algo nuevo. La persona que más me impactó en ese sentido últimamente fue Björk. Yo venía pensando que nada nuevo podía suceder en la música y de repente apareció esta mujer gritando. La personalidad fuerte, rara, de esa islandesa se vuelve una novedad absolutamente radical. Y, al mismo tiempo, a medida que uno conoce más a Björk, uno se da cuenta de que ella también está homenajeando la música que le gusta.

Moreno, ¿cómo componés?

Moreno: No compongo. (*Risas.*)

Kassin: Nunca nadie lo vio componer.

Moreno: ¡Mentira! Ya escribí una música con Domenico, una con vos... Normalmente alguien me pide que componga algo, y el 20 por ciento de las veces sucede. Pero, la primera vez que compuse, mi papá llegó y me pidió que escribiera una letra y lo hice. Tengo muy pocas canciones. Mi disco tiene sólo siete mías y esas siete son casi todas las que tengo. Por eso no digo que soy un compositor. Algunas veces algo me interpela, como cuando escuché la canción “Eu sou melhor que você”, de Maurício Pacheco. Tiene la misma cadencia armónica que otra canción suya, “Não sabe”, que yo ya adoraba. Me quedé pensando cómo hacía dos canciones con los mismos acordes, el mismo tempo, el mismo todo y las dos distintas y lindísimas. Entonces agarré la guitarra y terminó saliendo una nueva canción, *Assim*, que está en el disco y surgió del análisis de esa unión de acordes que podía dar varias melodías diferentes.

Domenico: El único compositor verdaderamente constante de nosotros es Kassin, hace música siempre, tiene el hábito y la maña.

Moreno: Sí, es el único que puede decir que tiene 100 canciones compuestas. Domenico tiene quince, yo tengo diez...

¿En qué etapa está el disco de Kassin +2?

Moreno: En el lóbulo anterior izquierdo de Kassin...

Kassin: Estoy esperando un poco porque todavía no se lanzó en Estados Unidos y Europa el disco de Domenico, entonces me da pena hacerlo ahora y tener que esperar mucho tiempo para lanzarlo.

Si tuviesen que trazar una línea que uniera los hitos más importantes para la música popular brasileña, ¿qué momentos elegirían?

Domenico: La llegada de los portugueses, la llegada de los negros, la mezcla de todo eso; después vino la influencia de Estados Unidos, de la música latina; después la bossa nova, Vinicius de Moraes que hace un movimiento hacia la música popular, la Tropicália y hoy en día el baile-funk, y el mangue-beat. Porque la diferencia entre la Tropicália y el baile-funk o el mangue-beat es que éstos son orgánicos, no pasaron primero por la inteligencia para concebir un programa porque era estéticamente importante en esa época. Es una manifestación totalmente orgánica.

Kassin: Es una actitud menos mental.

Domenico: Es la diferencia que hubo en algún momento entre la música de Stockhausen y el solo de Jimi Hendrix. Los dos llegaron al mismo punto, sólo que uno es el mundo de la inteligencia y el otro el mundo de la música.

Kassin: Naçao Zumbi es la mejor banda del mundo. Por lo tanto, es difícil no considerarla un hito importante, por sí misma, independientemente del movimiento.

Moreno: Domenico habló de Vinicius de Moraes, creo que habría que completar, están también Tom Jobim y João Gilberto.

Domenico: A mí me parece que uno de los factores más importantes de la música brasileña son esos dos mundos que vivían separados (que Villa-Lobos ya intentó juntar cuando escuchaba Cartola y cuando con Manuel Bandeira quería escribir letras siguiendo la forma de los cantos populares del Nordeste) y en determinado momento aparece una generación de personas que ya unía esos mundos, eruditas y populares al mismo tiempo: la generación de Tom Jobim, Dorival Caymmi y Assis Valente. Y el hecho más representativo de eso es que Vinicius de Moraes sale del mundo erudito, frecuenta a la vez las rodas de samba y el candomblé y se va a vivir a Bahía. Ése es el símbolo mayor.

Kassin: Jorge Benjor también constituye un hito aparte, porque fue determinante en varias épocas y de un modo distante.

Domenico: Y sin pertenecer a ninguna escuela.

Moreno: Claro, su escuela es el sambalanço, que él mismo fundó.

Domenico: Es básicamente un inventor, como lo era Luiz Gonzaga. Hay ritmos y estilos que no existirían sin ellos.

Moreno: João Gilberto, en ese sentido, es esencial también.

¿Y otras influencias importantes para su formación, aunque no lo sean estrictamente para la música brasileña?

Moreno: En mi formación son importantes los instrumentistas, tanto Carlinhos Brown como Gilberto Gil. El modo en que Carlinhos toca la guitarra, aunque no suceda muy a menudo, es muy influyente... me interesan los músicos que cambian de área, como este percusionista tocando la guitarra. Cuando eso sucede, tocan el instrumento de una manera muy especial, que me inspira enormemente. Jorge Ben es una persona crucial en mi formación, porque los primeros discos que yo ponía para escuchar en casa una y otra vez eran los suyos. Lo escuchaba más que mi papá, y ¡mirá que escuchar algo más que mi papá es muy difícil! (*risas*)

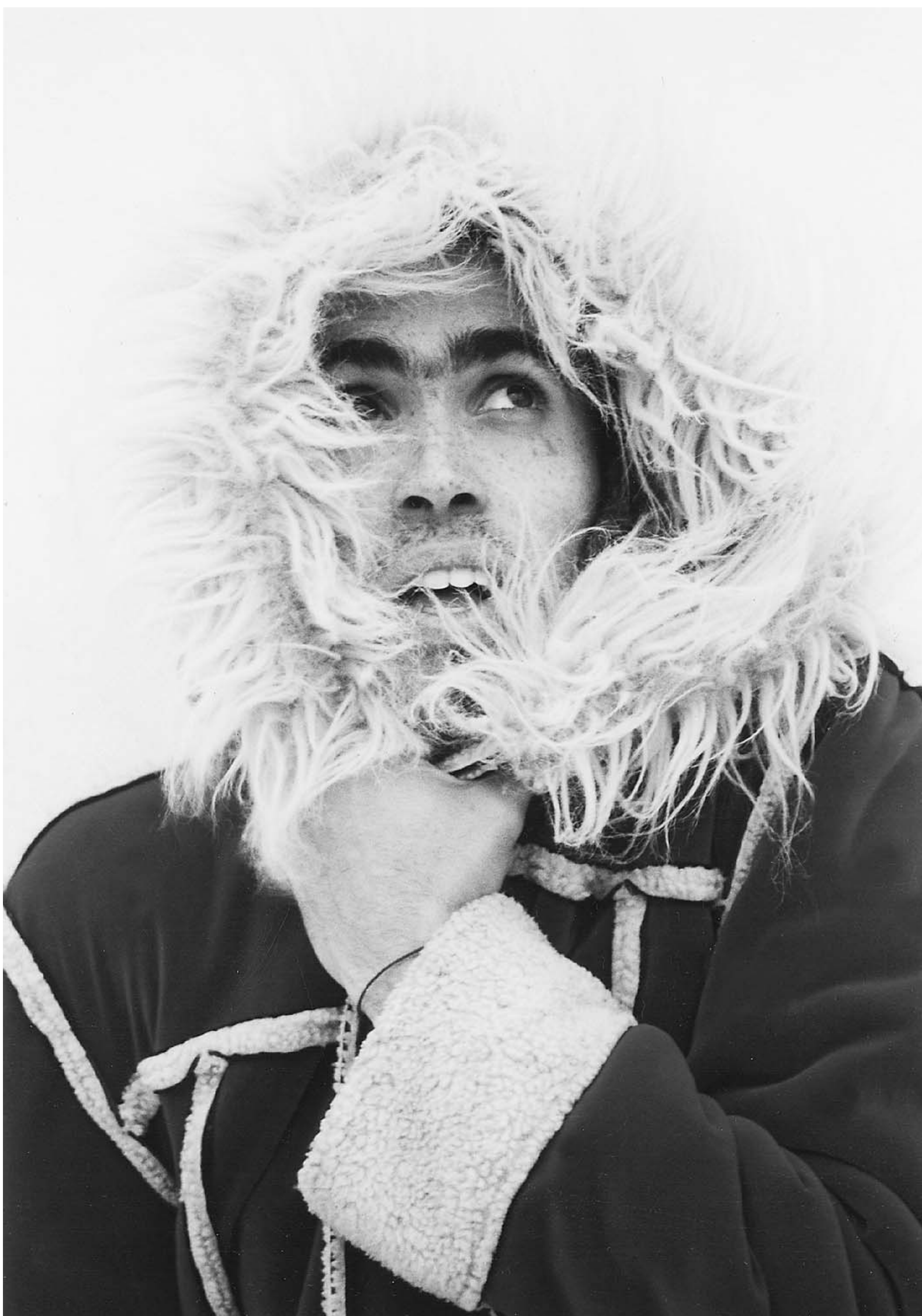
Kassin: Jorge Ben y Naçao Zumbi son los puntos en común entre nosotros tres. Yo también escuchaba mucho The Clash...

Domenico: Sí, para mí, de los de nuestra generación, de los que vimos surgir, Naçao fue sin duda lo que más me influyó, lo más emocionante.

Kassin: Tom Zé...

Moreno: Sí, la manera de hacer música y de pensar de Tom Zé es realmente una influencia directa para nosotros.

Yo quería ser como VOS



MÚSICA **Capaz de grabar increíbles versiones en inglés y castellano de compositores tan variados como José Luis Perales, Zitarrosa, Eduardo Mateo y El Otro Yo, y hasta de registrar una versión en inglés de todo el disco *Sur* de Jaime Roos (y titularla *North*), el uruguayo Daniel Umpiérrez es un artista plástico cuya obra más difundida ha terminado siendo su alter ego. Conozcan a Dani Umpi, una fugaz estrella musical de la escena gay de la vecina orilla.**

POR MARTÍN PÉREZ

Un slip, unos tacos y una remera en la que llevaba estampado su nombre. Ese fue el único atuendo con el que Dani Umpi se presentó en La Fiesta Final, ese megaevento colectivo que desde hace cinco años se realiza en Montevideo, y que reúne a lo más granado de la escena musical uruguaya. Pero Umpi no fue a La Fiesta Final a cantar, sino a presentar sus remeras oficiales, tal como él mismo las llamó. Su lugar no fue sobre un escenario, sino en la zona dedicada a los puestos de los diseñadores. Entre los collares, los vestidos y los apoyavasos estaba el stand de Umpi, en el que se exhibían distintos modelos de la que él llamaba su remera oficial. Pero su presencia semidesnuda era lo que hacía destacar su stand del resto. Parado sobre un taburete, exhibiendo sus tacos y sus piernas desnudas más que la remera en cuestión, la presencia muda de Dani Umpi escandalizando a los que se paseaban por el predio de La Fiesta Final –que no es precisamente un suceso gay, sino que es más bien familiar y popular– fue la postal más perdurable del evento musical más importante del año en Montevideo. Después del carnaval, claro está.

Y cómo es él

"Nací en un pueblo donde generalmente hace mucho calor. Me eduqué en un colegio jesuita y después me fui a Montevideo a estudiar publicidad y arte. Siempre quise ser artista, en todo sentido y amplitud de la palabra, porque me daba la sensación de que eran muy modernos y desprejuiciados." Así es como se presenta a sí mismo Dani Umpi en la divertida gacetilla que acompaña su obra musical, un compendio de producciones travestidas muy bien logradas, en el que el castellano se traduce al inglés, la canción popular deviene en música bailable y la voz profunda de Jaime Roos es reemplazada por su voz aflautada. Nacido en Tacuarembó en 1974, Daniel Umpiérrez integra el colectivo de sanación (*sic*) cultural bautizado Movimiento Sexy. Fueron los que presentaron una instalación en el Centro Cultural Recoleta en la que le celebraban el cumpleaños a Natalia Oreiro, hecho artístico que terminó saliendo en la revista *Gente*. "La gente del mundo del arte que lo fue a ver lo vio como si fuera un cuadro. Pero para los fans de Natalia Oreiro aquello no era arte, era sólo un cumpleaños. Es fascinante estar en ese límite", declaró en su momento Umpiérrez. Quien terminó cruzando ese límite dos años atrás, cuando realizó el lanzamiento ficticio del disco *North* como parte de la muestra *Frontera Incierta*, en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo. "No soy del campo de la música, pero siempre en mi obra trato de infiltrarme en cosas", declaró Umpiérrez el año pasado, cuando su obra ya se llamaba "Dani Umpi Records". "Así que para presentar a Dani Umpi seguí el camino del músico, pero lo que me interesaba de la obra era seguir una estrategia de marketing torpe, o que seguía una lógica bastante tonta, que es como si alguien quisiera exportar Jaime Roos. Entonces lo básico es hacer el tema 'Amándote' en inglés, que da una cosa grotesca. Pero lo increíble, lo que sobrepasó la obra, fue que sin querer se convirtió en un hit radial y hasta lo pasan en las discotecas, aunque no es un tema bailable. Así que toda esa estrategia que yo pensaba que era torpe realmente funcionó, no era algo tan disparatado."

Loving you

Editado en 1987, el disco *Sur* tal vez sea el último de la etapa de oro de Jaime Roos, el álbum con el que cerró tardíamente la primera mitad de los ochenta, un lustro que le alcanzó para transformar para siempre la música popular uruguaya con sus canciones, llevando aún más lejos el concepto del candombe beat que inauguró Eduardo Mateo y poniéndole música definitivamente a Montevideo. El gran éxito de *Sur* es el éxito más grande de la carrera de Roos: el tema "Amándote". Que en la irreverente versión de Dani Umpi es bautizado como "Loving You". Pero el chiste no se detiene allí, sino que Umpi –con la ayuda de Adrián Souza en arreglos vocales y rítmicos y Riki Musso (del Cuarteto de Nos) como responsable de la grabación y mezcla– traduce todos los temas y convierte a *Sur* en *North*, fotografiándose incluso para el arte de tapa con el rostro serio y luciendo una campera al igual que Roos, caminando contra el mismo paredón del Cementerio Central, sólo que quince años después. Aunque jamás fue pensado como un disco propiamente dicho, sino más bien como un objeto artístico –de allí lo del "lanzamiento ficticio" como parte de la muestra–, "Loving You" llegó a las radios montevideanas e ingresó en la lista de más pedidos de Urbana FM. "Fue algo que me dejó muy contento, aunque no fue reditutable, ya que no poseía los derechos de autor y las regalías por la emisión de mi versión fueron para su autor. Igual, desde un primer momento fue gracioso escuchar un tema de Jaime Roos cantado tan mariconamente y para colmo en inglés", confesó el propio Umpiérrez, que desde que Umpi salió del museo no puede evitar ver de otra manera su creación. "La mayoría de los que van a verme cantar no saben que soy un artista visual, la gente del mundo del arte no lo ve como obra sino como una actividad paralela, como un trabajo. Incluso yo mismo a veces me veo así."

Qué fantástica esta fiesta

A la hora de tocar en vivo, Dani Umpi se ha presentado con Miranda!, Sergio Pángaro, Jaime Sin Tierra y Fantasmagoria, por nombrar los grupos de la escena alternativa porteña con los que, ejem, ha alternado. Su show excede el marco de la reversión alrededor de Jaime Roos. De hecho, sólo "Loving You" forma parte de su repertorio. Porque el siguiente paso en la construcción de Dani Umpi llegó con la presentación de *Dani Umpi Records*, con la que ganó el premio de Joven Sobresaliente 2002 en la categoría Artes Plásticas. El segundo disco del sello fue *Uruguayan Radical Dance Disco Club*, bautizado en homenaje al álbum debut de la cantante brasileña Fernanda Abreu. "El primer disco de música tecno que tuvo éxito comercial y alcance masivo en Brasil", según apunta Umpi. En él, el cantante realizó versiones tecno de temas fundamentales del cancionero popular uruguayo, pero las respuestas no fueron tan unánimes como con *North*. "Mucha gente protestó en programas radiales por las versiones dance que realicé sobre temas de la militancia de izquierda", escribe Umpi, al que hubo quien propuso linchar en la Plaza 19 de Abril como respuesta a su versión dance del tema "Qué pena", de Zitarrosa. Hizo lo propio con clásicos de la primera época de Fernando Cabrera, como "Yo quería ser como vos", y el tema "Y hoy te vi" de Mateo, entre otros. Pero lo que hace con "Final", de Eduardo Darnauchans, es realmente magistral, recuperando los mejores versos del melancólico tema que abre el clásico álbum *Sansueña* ("*la espina no; la flor, la flor; si es que hubo flor*") y transformándolos en la base de un himno electrónico. Pero no sólo de clásicos uruguayos vive el repertorio de Umpi: también lo habitan versiones en inglés de temas de El Puma Rodríguez o Daniela Romo, o versiones travestidas de "Desesperada" de Marta Sánchez e incluso "No me importa morir" de El Otro Yo. Las palmas se las lleva la versión de "Y cómo es él" de José Luis Perales, devenida en un impecable "And, what's he like?". "Quiero ser como una cruza entre Yoko Ono y Cris Morena", declaró en su momento, con un ojo en la polémica, mientras sus temas sólo suenan por la radio uruguaya y se consiguen aquí y allá –léase Internet o discos piratas–, ya que no han sido editados formalmente. "Con Dani Umpi me presento como un cantante, y para crear su obra seguí todos los pasos que socialmente hace un cantante para popularizarse. Pero el encanto del personaje es que como cantante es muy patético. Es como la fiesta de fin de año escolar, ese momento en que todos mostramos nuestras habilidades y nuestro patetismo ante un público que nos aplaude fervientemente. Lograr ese estado de felicidad y complicidad, esa confusión de emociones, es lo que más me gusta. Eso es lo que soy. Un niño en su fiesta de fin de curso."

Londres, 1969



LAS DOCE GRANDES REVOLUCIONES DE LA MÚSICA. CAPÍTULO XII **Con *Abbey Road*, los Beatles volvían al disco de estudio y lo festejaban con un puñado de extravagancias: el uso del Moog, el solo de batería de Ringo, la batalla a pura guitarra entre John, George y Paul. Sigilosa y radical, sin embargo, la verdadera novedad del álbum estaba en otro lado: en las diez pistas del lado B, donde Los Beatles –después de trascender el formato de la canción pop– iban por más, desarreglaban a fondo la idea de arreglo y reformulaban el concepto occidental de composición. Crónica de una revolución todavía inconclusa.**

POR DIEGO FISCHERMAN

Paul McCartney llamó por teléfono a George Martin. La llamada parecía un arrepentimiento: después de haber intentado ser nuevamente una banda de rock, de haber querido sonar *en vivo*, sin procesos de estudio, y fracasar en el intento, The Beatles –o el único de sus integrantes que seguía funcionando como su cerebro: el único, quizás, que aún no había reconocido los signos del final– querían grabar un álbum como en la vieja época, es decir: como lo venían haciendo desde hacía apenas cuatro años. Los puntos más altos, en ese proceso iniciado con *Rubber Soul* y consolidado con *Revolver*, habían sido *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* y algunos temas editados en simple ("Strawberry Fields Forever" y "Penny Lane") o incluidos en *Magical Mystery Tour* (sobre todo "The Fool on the Hill" y "I Am The Walrus").

En el camino, The Beatles habían sometido la composición occidental, identificada con la escritura, a dos desplazamientos: de la partitura al estudio de grabación y de la música llamada clásica al mundo de la canción pop. El *Album Blanco* había sido un pequeño paso atrás, al mismo tiempo que una gigantesca explosión en múltiples direcciones. Allí se volvía, en algún sentido, a un sonido más cercano al de un grupo en vivo, y en muchos de los temas se optaba por instrumentaciones sumamente despojadas: una guitarra sola, instrumentos sin amplificación, un piano. Se podría pensar que con *Sgt. Pepper's* el grupo se había asomado al borde de la canción como forma y, como antiguos viajeros adentrándose en mares desconocidos, habían entrevisto el abismo. Las sesiones fallidas de *Get Back* (luego publicadas como *Let It Be* y recientemente devueltas a su forma original en *Let It Be Naked*) cristalizaban el gesto de la retirada: el llamado de McCartney a Martin, en junio de 1969, era el del viejo general que mide sus fuerzas, estudia el riesgo y, debatiéndose entre el sentido de la responsabilidad, la intuición y los ecos de sus propios fantasmas, dice: "Hagámoslo".

La idea de trascender el formato de la canción pop no era totalmente nueva. The Mothers of Invention –la invención de Frank Zappa– ya trabajaba a veces en ese sentido, y The Who, que había editado en 1967 un disco cuyas canciones estaban de alguna manera entrelazadas en un continuo (*Sell Out*), apenas unos días antes del llamado de McCartney a Martin, el 23 de mayo de 1969, había publicado *Tommy*, bautizada por el grupo mismo como *ópera rock*. McCartney no sólo conocía a ambos grupos, también los admiraba, y alguna vez confesó que de allí sacó la idea.

Pero la novedad de ese disco que se llamaría *Abbey Road*, grabado entre julio y agosto de ese año en los estudios EMI de la calle homónima, en St. John's Wood, fue su lado dos: las pistas 7 a 17 del CD. Ahí no había en juego sólo un puñado de canciones relacionadas o unidas por afinidades estilísticas o poéticas; ahí los Beatles, junto a George Martin, compusieron en el estudio algo totalmente nuevo a partir de materiales preexistentes, unidos por una determinada organización tonal y por algunas recapitulaciones temáticas.

La estructura de esa composición es la siguiente: una canción totalmente independiente ("Here Comes The Sun") seguida por otra ("Because") que funciona como preludio de la suite. A manera de epílogo, un pequeño chiste ("Her Majesty"), fruto de un accidente. El fragmento, que McCartney había escrito en Escocia ("Es irónico pero para nada irreverente, es casi una canción de amor a la Reina", afirmó) había sido inicialmente ubicado después de "Mean Mr Mustard" y descartado. Cuando se hizo un acetato de la suite, el operador lo incluyó por accidente, al final, y a Paul le gustó. "Así era cómo ocurrían muchas cosas. En realidad, toda nuestra carrera fue así, de modo que es un final apropiado", dice en *Hace muchos años*, esa mezcla de biografía y libro de conversaciones escrita por Barry Miles.

Entre las particularidades de *Abbey Road* están el uso del sintetizador Moog, el único solo de batería de Ringo Starr y la batalla de guitarras entre John, George y Paul en lo que iba a ser el final, "The End". También la presencia de los acordes de la *Sonata Claro de luna* de Beethoven en "Because". Yoko tocaba la sonata y John escuchaba. John, entonces, le pidió a Yoko que tocara esos acordes de atrás para adelante. Ésa es la base de la canción en la que aparece uno de los arreglos vocales más elaborados y complejos de la carrera de los Beatles. Las partes de McCartney y Harrison, esta vez, fueron escritas por Martin, a diferencia de ocasiones anteriores, en que habían usado armonía a tres voces ("This Boy" y "Yes It Is") y cada uno había arreglado su parte. El color general está dominado por el coro masculino de nueve voces –producido por la superposición de tres grabaciones de esas tres voces–, la guitarra de Lennon, doblada por un clave eléctrico con *sustain* (tocado por Martin) y el moog de Harrison. En esa serie de procesos (y en la naturalidad del resultado final, donde no se percibe la menor impostación) puede leerse gran parte del *secreto Beatle*. O, al menos, de una de las posibles imágenes de los Beatles, o de las infinitas capas de cebolla (o de manzana) que eran sus canciones.

Lo que hizo la banda fue llevar la idea de *arreglar una canción* hasta el límite: hasta el punto en el que casi dejaba de ser arreglo y también canción. El arreglo de "Because" o la composición en estudio, a partir de montajes de fragmentos y múltiples superposiciones de instrumentos (que a veces tocan sólo una nota en un solo momento), no funcionan en realidad como agregados a temas anteriores, vestimentas o embellecimientos ("arreglos") de algo cuya esencia ya estaba definida de antemano, sino que son el propio acto de composición. "Because", "You Never Give Me Your Money", "Polythene Pam" o "Sun King", cantadas por alguien que se acompañara por una guitarra, serían bellas canciones, pero no serían ni "Because" ni ninguna de las otras. Se oirían, más bien, como borradores. Si lo que define a la canción popular es un determinado texto, una línea melódica y una sucesión de acordes (o a veces una sola de las tres cosas, como en las innumerables versiones de una misma canción folklórica con textos diversos o con variaciones en sus melodías o acompañamientos), las canciones de los Beatles sólo se definen por su forma definitiva. Una forma que además, como lo probó *Anthology*, era siempre apenas una de las muchas posibles.

En ese sentido, la revolución que desencadenó el lado dos de *Abbey Road* es todavía una revolución inconclusa. Los Beatles no podían continuarla. Gentle Giant, King Crimson, Pink Floyd o Yes –desde un lugar más cercano a la exhibición de virtuosismo– buscaron hacerlo, y en alguna medida quedaron capturados por la propia dinámica del *show de rock* que habían contribuido a crear. Radiohead, más cerca, retoma ese camino. Pero, parafraseando a Marx, la historia se repite dos veces: una vez como revolución, la otra como cita erudita. ®

REFLEXIONAR SOBRE LOS 10 MANDAMIENTOS

...será un pecado?

STEINBRANDING.COM

www.canalaonline.com



SAVATER 10M

miércoles 22 hs por Canal (á)

La filosofía de Fernando Savater es cuestionarlo todo. Incluso, aquellos temas que no todos se atreverían a tocar.



arte y espectáculos américa latina

UN CANAL DE PRAMER · canala@pramer.tv · www.pramer.tv

SUPLEMENTO
LITERARIO DE
PAGINA/12
AÑO VI Nº 322
4 • 1 • 2004

RADAR libros

Leopoldo Brizuela > Sara Gallardo, genio y figura
Nueva poesía argentina > Encuentro en Mar del Plata
Webeando > *Tijeretazos* sobre Pasolini
Reseñas > Brasil, Camilleri, Prieto, Tarkovski



La otra mejilla

Hace diez años moría víctima de sida Oscar Hermes Villordo, luego de haber hecho pública su enfermedad y, también, luego de haber abierto con *La brasa en la mano* el armario en el que se cocinaron durante décadas los "sucios secretitos" de las disidencias sexuales en la literatura argentina. Mal leído en su momento, *Radarlibros* quiere recordarlo como un hito inevitable en la historia de las políticas culturales.



POR CLAUDIO ZEIGER

"Tenía yo poco más de seis años cuando le dije al criado que nos cuidaba a mi hermano y a mí que quería acostarme con él. Yo sospechaba que él lo había hecho, o podía hacerlo, porque lo había oído hablar con el amigo con el que andaba. Me atraía. Se llamaba Wenceslao y era negro. Mi padre lo trajo a la casa seguramente sacado de algún calabozo porque era de confiar. Así se conseguía la servidumbre entonces en esa provincia.

–¿Qué me pide, niño? ¿Qué va a decir el subcomisario?

El subcomisario era mi padre, por eso lo del calabozo.

"Debí haberle dicho que ni él ni yo iríamos a contarle nada al uniformado, pero me quedé mirándolo, grabando ese momento en que estábamos solos, yo sentado en el baúl viejo que había debajo del emparrado, y él de pie, frente a mí. No hablamos más. Después lo vi murmurar con el amigo y señalarme. Fue la primera vez que me sentí rechazado."

Así empezó todo. Y así –entre la confesión y el recuerdo, entre la historia de vida y la memoria, entre el realismo crudo y la fuerte marca de la lectura de Proust– lo fue contando en sucesivos libros. Y todo terminó hace diez años, cuando el Negro Oscar Hermes Villordo murió de sida en el Hospital Británico en la mañana del primer día de 1994.

El rechazo primigenio puede relacionarse con otros rechazos que Villordo y su literatura irían sufriendo a lo largo de su carrera literaria. A veces por prejuicio, otras por prevención. O por las dudas. "Tengo la impresión de que por mi condición sexual se ha juzgado a veces lo que he escrito, pero esto tampoco es trágico", declaró poco antes de morir.

Desde su muerte no se reeditaron sus libros y más allá de avatares editoriales, que eso son, avatares, lo peor es que poco y nada se lo ha tomado en cuenta a Villordo a la hora de balances, estudios y listas de escritores del bendito "sistema literario" argentino. ¿Olvido? ¿Desliz? ¿Prevenciones estéticas?

Salvo la inclusión de unos fragmentos de sus novelas en la antología *Historia de un deseo* (2000) de Leopoldo Brizuela, nadie cita la importancia que tuvieron en su momento (y a futuro, en la eventual reconstrucción de una literatura de temática homosexual en Argentina) *La brasa en la mano* y *La otra mejilla*, y así Villordo va a engrosar la lista de olvidados, marginados y afines.

Convengamos que cada libro de Villordo a partir de *La brasa en la mano* (el primero de los suyos en tratar abiertamente la temática homosexual) era recibido con muchas reservas, o convocaba unos esfuerzos retóricos que daban siempre la impresión de que había algo forzado por parte de la crítica. Si nos remitimos a los comentarios de entonces, siempre parecía haber una objeción, una incomodidad, que llevaba a recurrir a adjetivos patéticos (resaltar una temática "valiente", por ejemplo), a eludir el tema o pedir que el libro fuera otra cosa de lo que en verdad era, reclamar un aliento mayor, algo más que mera pulsión en obras en construcción y baños públicos, *eso* que precisamente articulaba políticamente la poética descarnada de los textos.

Valga como ejemplo del prejuicio de época la reseña *favorable* que se le hizo a *La brasa en la mano* en el medio "progre" por excelencia de entonces, la revista *Humor* (medio en el que luego Villordo ejercería la crítica de libros y donde leería con estrechez de mira la novela *Los reportajes de Félix Chaneton* de Carlos Correas), en agosto de 1983: "Resulta muy difícil hacer un comentario de esta novela de Oscar Hermes Villordo. El autor, de vasta trayectoria como poeta, crítico y periodista, asume su condición de homosexual sin escamotear detalles, *en una historia difícil de tragar para gente que no puede desprenderse de ciertos prejuicios, como somos los de la redacción de* Humor (el destacado es mío). El asunto está muy bien escrito –Villordo narra excelentemente y engancha al lector desde la primera página y seguramente puede llegar a convertirse en un *best seller*. Hay que reconocer que no cualquiera se anima, *en un país como éste* (destacado mío) a describir el amor pan con pan. Y por eselado, aunque *uno no comparta sus inclinaciones* (destacado mío), hay que concederle al autor el mérito de la valentía. Con respecto al título, se nos ocurrieron un montón de variantes. No nos animamos a publicarlas".

Cuando aún no existía la corrección política, era posible usar esa descarnada primera persona del plural que no se desprendía de prejuicios (y lo decía abiertamente), y que no compartía las "inclinaciones" del autor justo "en un país como éste", vale decir, un país que todavía asumía naturalmente un Nosotros para delimitar bien hasta dónde podían expresarse Ellos.

El abismo entre esos años –1983 a 1990 aproximadamente, nuestros años ochenta– y el presente es inmenso. Es indudable que la actitud y las intervenciones de personas como Oscar Hermes Villordo (que no fue ningún militante de minorías sexuales, por cierto), como las de los hermanos Carlos y Roberto Jáuregui (que sí fueron militantes) han contribuido al cambio: han *educado* sobre el tema sin ponerse histéricos. Hoy, cuando están a la orden del día tanto la corrección política como las confesiones interesadas (dicho sea de paso: las apariciones públicas de Villordo resultaban infinitamente más interesantes que las de tantas estrellitas mediáticas de hoy), vale la pena resaltar esas actitudes porque no fueron en vano.

De Machagai a Manucho

La "novela de aprendizaje" de Villordo registra algunos rasgos típicos –el advenimiento desde el pueblito perdido del interior a la gran ciudad– y otros no tanto. Nacido en Machagai, un pueblo de Chaco al que hubo que cambiarlo de lugar porque se inundaba continuamente, tuvo una infancia ligada a la tierra y a las raíces indígenas que él narraría con cierta idealización en su último libro, *Ser gay no es pecado* (opúsculo escrito al borde de la muerte, por encargo, y contra los arrebatos autoritarios del pesadillesco monseñor Quarracino, parodiado en el texto como el sensual monseñor Quatrocchio). En ese libro da cuenta de una sexualidad prematura y naturalizada. Para distinguir a los hermanos, los vecinos los nominaban "el asmático" y "el puto". Pero más allá de los estigmas, la sensualidad iba y venía libremente entre los chicos en medio de la selva y el río. Villordo da a entender claramente que no tuvo una infancia desdichada.

El padre aparece como una figura singular, un comisario de campaña que trataba bien a los presos, los usaba de criados en su casa y que encarcelaba al hijo en la comisaría cuando cometía una falta. Pero en la comisaría el niño Villordo era tratado con devoción por presos y policías por ser *el hijo de...*. El padre era a su vez un buen lector, y sumado a un tío historiador y una abuela de origen francés y muy culta, pudieron haber influido en su afición por la literatura.

Terminado el colegio, Villordo recibió una beca para estudiar literatura en Catamarca y finalmente se trasladó a seguir el profesorado en Buenos Aires. ¿Cómo el niño de Machagai llegó a relacionarse en los tempranos años '50 con Manuel Mujica Lainez, la revista *Sur*, el diario *La Prensa*? Hay varias tramas entretejidas en la respuesta.

Villordo ganó un premio del Ateneo popular de la Boca en 1953 por *Poemas de la calle*. Ese libro merecería al año siguiente la Faja de Honor de la SADE. Manucho pronto lo tomó bajo su ala, algo que, bastante obvio, tenía tanto que ver con su vocación literaria como con su condición sexual. Villordo guardaría toda la vida una devoción sin fisuras por Manucho, y en los últimos años le dedicó una biografía muy edulcorada aunque chispeante, mucho más "positiva" que la que dedicó al grupo Sur y a Victoria Ocampo (publicada póstumamente). También trabaría amistad con Pepe Bianco, quien le rechazó más de un texto en la revista *Sur* (quizás por un exceso de elocuencia con respecto a las escenas sexuales, como contaría Villordo) hasta aceptar publicarlo.

Cuando llegó a Buenos Aires, Villordo había empezado a trabajar en periodismo. Durante muchos años lo hizo en el diario *La Prensa* (fue expulsado después de quince años de trabajo por adherir a una huelga liderada por Raimundo Ongaro, a quien Villordo adoraba) y finalmente en *La Nación*, su último destino periodístico.

Así, su inserción en el mundo literario se iba desplegando con cierta naturalidad, aunque desde un puesto más poblado de sombras que de luces. Fue el biógrafo de todo un segmento elocuente del campo intelectual: *Genio y figura de Eduardo Mallea* (1973), *Genio y figura de Adolfo Bioy Casares* (1983) y la ya citada *Manucho* (1991); hizo prólogos y anotaba ediciones de obras de otros autores (Miguel de Unamuno, Marcos Sastre, Florencio Sánchez), escribía libros de poemas y cuentos costumbristas. Publicó un libro simpático y sensible llamado *Consultorio sentimental*. Para hacerlo, aprovecharía una curiosa experiencia como redactor en una revista femenina, donde contestaba las cartas de las lectoras bajo el seudónimo de Luisa Lenson en el correo sentimental, una sección llamada "Secreteando" (en realidad, una suplencia en la que reemplazó a Luisa Mercedes Levinson). Esta novela, en la que el narrador utiliza el seudónimo de Jacqueline Saint Pierre, es la mejor estructurada y lograda de este período, los años setenta. A pesar de haber insinuado el asunto en algunos poemas, y a pesar de lo que decía Villordo de sí mismo ("no creo que quien me conozca se haya llamado a engaño nunca"), lo cierto es que en esa época todavía estaba lejos de convertirse en el escritor tremendo, de la crudeza realista y del "tema áspero" y la "temática valiente".

Cuando en 1983 apareció *La brasa en la mano*, Villordo se fue convirtiendo en un personaje público que aparecía por televisión y daba entrevistas hablando abiertamente de su homosexualidad. Llegó a sobrepasar los sesenta mil ejemplares en los días de la incipiente democracia. Como parte del destape en cierne era bastante elocuente. Villordo había cruzado la línea del pudor típico con el que la alta literatura había tratado el amor homosexual.

Villordo sacó chapa de auténtico escritor. Ahora tenía un tema propio. Ese libro cambió su vida y en cierto modo lo condicionó, y le dio un sentido de "misión" pública que, diez años después, se concentraría en la lucha contra el sida.

Pero, primero, ese libro cambió su literatura.

Pateando el tablero

El núcleo de la vivencia homosexual que narra Villordo en sus libros desde 1983 está anclado en la década del cincuenta. Así lo explicaba en una entrevista: "El año de *La brasa en la mano* es 1950, cuando no había libertad pero se podía conversar, los homosexuales se mezclaban en la corriente co-



mo podían. Esa experiencia es la que está en el libro. También los lugares. La ciudad entera es el escenario de la novela. Está la estatua de San Martín a propósito, el héroe impoluto que señala con el dedo, y la plaza San Martín, que era un centro de yiro, de búsqueda. Había unos mingitorios al que ya se sabía que entrando allí se encontraban buscas. Los marineros del puerto que estaban cerca, los colimbas de franco iban allí. El comercio no era exclusivamente monetario. Había interés en la homosexualidad, eso siempre estuvo presente, pero generalmente había que sostener económicamente al amado".

Villordo admitía que la novela era una confesión, y que eso era lo que iban a encontrar los lectores: autenticidad, sinceridad, velos corridos. En todo caso, era una confesión amasada a lo largo de los años porque cuando se publicó hacía ya rato que la novela había sido escrita. Presumiblemente fue "vivida" en los '50 y escrita en los '60. Lo cierto es que en 1976, durante una estadía en Estados Unidos por una beca Fullbright, la pasó en limpio. Ese año –impensable en Argentina– hubo un intento de publicarla en México, pero no prosperó, así que tuvo que pasar toda la dictadura para que finalmente viera la luz.

"Manucho jamás había admitido que yo era un escritor aunque nos conocíamos desde hacía muchos años", contaba Villordo. "Cuando le di esta novela primero me dijo: 'Ponés muy bien los puntos y comas'. A mí me enfureció. Pero después me escribió una larga carta y supe que admiraba esta novela. Le intrigaba lo autobiográfico. Me decía que no reconocía a nadie y quería saber cuál personaje era yo. El narrador tiene mi entonación pero él se daba cuenta de que no era yo. Yo soy Myriam, le dije, un personaje más bien secundario, el que recibe las bofetadas, el escarnio de los otros homosexuales."

En el libro, la imagen de Myriam/ Villordo aparece con fuerza dramática: "El Myriam 'terrible' había aparecido: el que por obstinación, porque conocía, porque no quería renunciar, se acostaba en el balneario con los guardiamarinas, los 'bañistas', el último borracho del bar, el chofer que iba a orinar en el yuyal, el primer encontrado, los prostituidos que acaban por desear otro cuerpo, los estibadores de la madrugada, el enfermo escapado del hospital, el muchacho perdido, los desocupados que lo llenaban de bichos y se peinaban con el pañuelo atado al cuello para no salpicarse; todo eso que está al margen y era la ola de su balneario que aparecía y desaparecía según los reclamos de las cárceles, los hospitales y la policía".

La brasa en la mano es un ejercicio de narración arborescente. En la medida en que el narrador intenta contar a sus amigos lo feliz que está porque un joven amante le ha declarado su amor, se va por las ramas de las historias de vida de esos amigos (Beto, Myriam, Adolfo, Babá) y cuando termina de recorrer las ramas el amor ya se ha terminado porque el amado lo abandona para irse de viaje. La raíz proustiana del relato es evidente, así como algunos de sus tópicos centrales (los celos, las idas y vueltas del amor por un "inferior" social). La fiesta de la marquesa de Saint Euverte (pasaje célebre que corona *Un amor de Swann*) encuentra aquí un equivalente carnavalesco en la fiesta de Babá, a cuyo término se precipita el final de la relación del narrador con Miguel como en Swann se precipita su relación con Odette –la mujer que al fin y al cabo no era su tipo– tras la aristocrática reunión social.

Banquete, desborde, celebración de la decadencia y fiesta de suburbio se dan cita a los postres en la fiesta de Villordo, "cuando el banquete tenía las señales del *rimmel* de la ojera de Conce, que se le había corrido marcándole una estría en la cara blanqueada, la sofocación de la Viuda, cuyo calor iba en aumento, la costra de Babá, más pegajosa, y su sonrisa más blanda, porque aunque él no tomaba bebía furtivamente de mi copa. Y tenía, sobre todo, la alegría de la borrachera colectiva, su fuerza, que si bien desata las convenciones crea a la vez otras, las inventa, y ya no se sabe ante cuál de ellas se está, porque cuesta reconocerlas en la exageración".

El relato es además una formidable cartografía testimonial de la sexualidad más o menos clandestina de los años '50, de sus prototipos, códigos y lugares: los soldados, los "señores con plata", las plazas y el suburbio con sus ranchos descampados, la sexualidad del proletariado urbano y suburbano, los lugares más secretos de mezcla social, los bares portuarios, las paradas de camioneros.

Cuando Villordo puso este libro sobre la mesa, inexorablemente pateó el tablero. En principio, rasgó el velo de su propia literatura, más elusiva, más costumbrista, como en *El bazar* o *Consultorio sentimental*. El viraje de ese costumbrismo amable y sensible a un testimonio apretado de vidas secretas, ocultas, es notable. Además, no se había escrito hasta el momento de la manera como Villordo describe la iniciación sexual de su alter ego Mario-Myriam, a los nueve años, con un muchacho de veinte.

"Entonces lo dejó hacer, tanto, que el muchacho extremó sus cuidados, le dijo muchas palabras tiernas, y sólo cuando Mario quiso encogerse por el verdadero dolor, que presentía más que sentía, le separó brutalmente las nalgas y empujó. (...) Le decía que era guapo, que así debía ser, que hiciera el último esfuerzo, mientras lo levantaba por debajo y lo tocaba él también, y el peso del cuerpo lo apretaba hasta asfixiarlo, el alientole quemaba el cuello y la otra mano le hacía daño, lo abría entre las nalgas, nada más para llegar al final que ahora sí llegó, cuando se soltó y fue penetrado con un grito que lo ahogó, le llenó la garganta, le impidió gritar, lo aflojó, y tal vez con un desmayo, porque nada supo, insensibilizado por el dolor, cuando quiso reaccionar, el amigo se despegaba lentamente, ya no temblaba y con mucha delicadeza lo libraba del suplicio, poco a poco, para evitarle el sufrimiento, y caía a su lado y lo acariciaba, lo abrazaba con una ternura que lo hacía llorar, comenzando por las nalgas y el orificio obliterado (que le limpió) y siguiendo por las lágrimas, que tanto lo avergonzaron."

Villordo cruzó la línea de su propia literatura y también del tratamiento sesgado y estetizante que se le había otorgado a la sexualidad en los círculos de alta literatura de la que él mismo se alimentaba: los desmayados pupilos de Bianco, los rimbombantes efebos de Manucho.

En el momento de publicarse, por cierto, la novela iba mucho más allá del valor de plantear una temática "difícil" o de ser "valiente", pero era bastante obvio que por un tiempo se la iba a leer en función del módico destape de la posdictadura. Hoy es posible avanzar en una lectura política (es un libro no militante pero cargado de denuncias implícitas en la violencia social que describe) y verificar la tensión entre una estética realista/ testimonial y una línea carnavalesca/ barroca, quizás las dos líneas centrales que en prosa y poesía se disputaron la representación de lo homosexual en la literatura argentina entre los '50 y los '90, de Carlos Correas a Néstor Perlongher.

En *La otra mejilla* (1986) y *El ahijado* (1990) Villordo continuó desplegando su visión del tema. Vale destacar especialmente el primer texto, en donde despliega una línea insinuada en *La brasa en la mano* pero lateral: la represión, la cárcel a homosexuales por aplicación de los edictos policiales como parte de la cotidianidad de los personajes, que entre desengaño y desengaño, entre amorío y amorío, iban a parar al calabozo.

Cuando Villordo puso *La brasa en la mano* sobre la mesa, inexorablemente pateó el tablero, rasgó el velo de su propia literatura, más elusiva, más costumbrista (como en *El bazar* o *Consultorio sentimental*) y se desprendió del tratamiento sesgado y estetizante que se le había otorgado a la sexualidad en los círculos de alta literatura de la que él mismo se alimentaba; puso en negro sobre blanco algo que hasta ese momento no se había escrito: un descarnado relato de una iniciación sexual de un niño de nueve años con un muchacho de veinte.

El final

El 9 de septiembre de 1993, a través de un artículo en *La Nación*, Villordo hizo pública la enfermedad que poco después le causaría la muerte. "A mí no me va a tocar. Pero me tocó. Tengo sida. Lo supe hace dos años. No lo dije hasta ahora para reservarme el sufrimiento y si lo digo ahora es con el único fin de ser útil. Si no lo consigo, desde ya pido perdón."

Lo que había sido un secreto a voces en el mundo literario, con la revelación pública llevó a Villordo –entre internación e internación– a una militancia resignada pero activa. Dio entrevistas, reconoció sin vueltas (en un video sobre el sida) que se había infectado por su promiscuidad sexual de años, instó a hacerse el análisis y a no discriminar a los enfermos. Eran años donde aún arreciaba la presión de la Iglesia Católica sobre las costumbres, y los monseñores querían enviar a gays y lesbianas a vivir a una isla, entre otros dislates. Villordo, católico practicante, terminó enfrentándose a los voceros de su Iglesia aunque sostuvo su fe. Murió el primer día de 1994.

Su camino no fue lineal y sus contradicciones volvieron más interesante su literatura. A diez años de su muerte y a veinte de la aparición de la novela que lo cambió definitivamente como escritor, valgan estas líneas como recuerdo y homenaje.

Beautiful!, isn't it?

LOS VIAJEROS INGLESES Y LA EMERGENCIA DE LA LITERATURA ARGENTINA (1820-1850)
Adolfo Prieto

Fondo de Cultura Económica
Buenos Aires, 2003
214 págs.

POR PATRICIO LENNARD

En un artículo titulado "Exotismo", César Aira piensa la literatura de viajes como un género que, durante el siglo XIX, va a la zaga de la expansión capitalista y del proceso de creación de nuevas nacionalidades. En aquel tiempo, el carácter exótico que los países lejanos tienen para Europa se condensa en la fetichización que, de esas naciones incipientes, produce la mirada de sus viajeros. Allí, según Aira, se insinúa la fórmula última del exotismo: cosificar la nacionalidad ajena hasta volverla una estampa pintoresca.

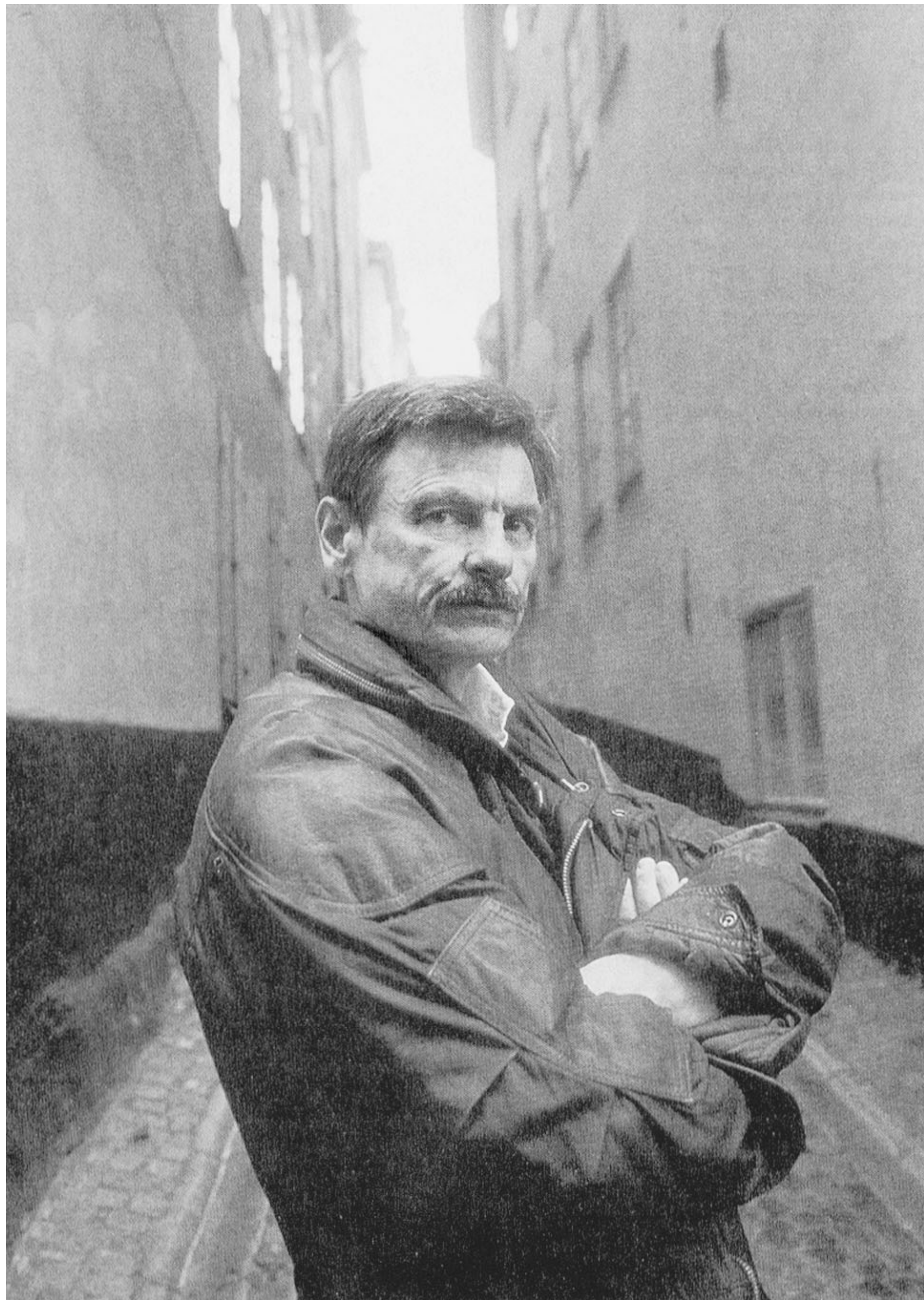
Esta perspectiva no es muy diferente de la que Adolfo Prieto pone en escena en *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina (1820-1850)*, en la medida en que su hipótesis central sostiene que la literatura nacional nace donde un discurso extranjero ha delimitado, con anterioridad, la imaginería que define lo "específicamente" argentino. El gaucho, el matadero, la pampa y el indio son, de este modo, los motivos más importantes que Prieto rastrea en los textos que, entre 1820 y 1835, escriben al menos catorce viajeros ingleses tras su paso por el Río de la Plata. Textos que –de acuerdo con el minucioso trabajo filológico de Prieto– forman parte del universo de lecturas de quienes dan comienzo a la literatura argentina: Alberdi, Echeverría, Mármol y Sarmiento.

Publicado originalmente en 1996, y ahora reeditado por primera vez, *Los viajeros ingleses...* consta de dos partes. La primera analiza los relatos de viajes que se inscriben en un arco que va de la figura de Humboldt –arquetipo decimonónico del viajero a América e instaurador de un paradigma del "arte de viajar" (aunque nunca haya recorrido la Argentina)– hasta Charles Darwin –pionero en la exploración de la Patagonia, Tierra del Fuego y las islas Malvinas–. En la segunda parte, textos fundacionales como *La cautiva*, *El matadero* y el *Facundo* –por nombrar algunos ejemplos– son abordados a partir de las relaciones con los escritos de dichos viajeros, siempre desde la certidumbre de que la literatura juega un rol insoslayable en la construcción de una identidad argentina.

Así, la idea de originalidad que el proyecto literario de la generación del '37 postula, en la descripción de la naturaleza física y de los tipos sociales, aparece conmovida en sus cimientos, ya que el imaginario en que se asienta parece involucrar una reescritura (una traducción) de la tradición de viajeros que Prieto examina. Si bien no fue necesario que los expedicionarios ingleses reconocieran la existencia del gaucho o de la pampa para que éstos tuvieran entidad literaria, el descubrimiento de sus rasgos a través de la mirada extranjera no pudo sino establecer –según Prieto– una influencia, un antecedente inevitable para los autores argentinos. La sospecha de una colonización figurativa de este tipo plantea, una vez más, la idea de que la literatura nacional está hecha básicamente de citas, y escrita a modo de palimpsesto a partir de las literaturas centrales.

No obstante, la pregunta por las consecuencias que esos relatos de viajes tuvieron más allá de lo estrictamente literario –sobre todo en las implicancias ideológicas que la expansión imperialista británica ostentó, particularmente en nuestro país, durante el siglo XIX– es respondida de manera sesgada. Constituye, más bien, uno de los interrogantes que el texto de Prieto propone para que su investigación sea proseguida. Para que, de una vez por todas, las versiones que plasman los orígenes de la cultura argentina dejen de ser meras postales que los turistas compran en cualquier puesto de diarios.

Mr T.



ANDREI TARKOVSKI: EL ICONO Y LA PANTALLA
Pablo Capanna

Ediciones de la Flor
Buenos Aires, 2003
316 págs.

POR MARTÍN DE AMBROSIO

Las películas *Solaris* y *Stalker* que Tarkovski supo filmar –basadas en sendas novelas de ciencia ficción– son el punto de conexión entre el cineasta ruso y Pablo Capanna, especialista argentino en el género. A partir del azar de esa reunión (Capanna entrando desprevenido al cine Cosmos a ver la película que alguien había hecho sobre la novela de Stanislaw Lem), el escritor argentino desanda todo el camino de la singular obra de Mr. T. Y es gracias a esta precisa "conexión" entre uno y otro, permitida por la también llamada "literatura de anticipación", que se arma una singular biografía en la que se mezclan sinopsis de los films con comentarios, puestas en contexto, citas del propio Tarkovski y análisis de los críticos de cine.

Aunque Capanna confiese con prontitud ser un *amateur* en el campo del cine, tal supuesto déficit no se trasluce en la lectura del libro, exhaustiva y prolijamente documentado. Y son las mismas virtudes que el autor ya había sabido desarrollar tanto en sus libros anteriores (específicamente *Excursos* de 1999, donde podía hablar alternativamente de Tolkien y Jünger) como en sus artículos de divulgación científica en el suplemento *Futuro* de este diario.

Así es que Capanna cuenta cómo Andrei Tarkovski (1932-1986) fue uno de los cineastas emblema del cine soviético pos-Stalin. Pero no porque sus películas fueran la concreción de los deseos de la burocracia, ni mucho menos porque reflejaran fielmente lo que se dio en llamar "realismo socialista", sino más bien porque su vida y sus escasas obras (si se las compara con Fellini o Kurosawa) son un botón de muestra de las contradicciones de una Unión Soviética que tuvo que lidiar con una personalidad como la de T. Por un lado, la URSS puso su maquinaria cinematográfica al servicio de financiar películas que difícilmente hubieran conseguido rodarse bajo parámetros comerciales. Por otro –debido a que a los deshielos encabezados por Nikita Kruschev se sucedieron gobiernos más duros– Tarkovski subía y bajaba en los "simpatómetros" oficiales. Por eso siempre filmó al borde de la proscripción total, le retaceaban permisos para participar de los festivales europeos, lo eliminaban de las enciclopedias oficiales, lo volvían a poner, y lo instaban a filmar "sobre problemas verdaderamente importantes". Sus relaciones con los jerarcas comunistas se deterioraron fatalmente cuando hacia 1979 le impidieron llevar al Festival de Cannes a su hijo y su suegra, que quedaron detenidos en Rusia, como "garantía de regreso" del cineasta. Sólo una campaña internacional encabezada por François Mitterrand logró que Tarkovski (h.) alcanzara a visitar a su padre, ya gravemente enfermo. Exiliado y todo, Tarkovski (como Solzhenitsyn) resultó ingrato a Occidente, porque no hacía elogios desmesurados al capitalismo, e incluso se permitía cuestionar los alcances y los usos de la libertad en Europa del Oeste.

Andrei Tarkovski: El ícono y la pantalla encierra desde las construcciones de Tarkovski en el celuloide hasta esa construcción más vasta e imperfecta que es la propia vida, y muestra los avatares de un cineasta tan personal que no encajaba ni en el comunismo de la revolución ni en las exigencias del mercado capitalista. Como el Morel de Bioy, supo crear un mundo, pleno de visiones oníricas y repeticiones fantasmales, cuyo redescubrimiento es estimulado por esta obra de Capanna.

Traditore

TRADUCIR EL BRASIL
Gustavo Sorá

Libros del Zorzal
Buenos Aires, 2003
254 págs.

POR JORGE PINEDO

La *Pedagogía del oprimido* de Paulo Freire en los sixties le ventiló la cabeza a más de un docente. Los veinticuatro tomos de *El benteveo amarillo*, la saga de Monteiro Lobato, resultó para tres generaciones de argentinos una alternativa válida al vanidoso enciclopedismo del *Lo sé todo*. No menos influencia en la infancia tuvo y tiene *Mi planta de naranja lima*, de José Mauro de Vasconcelos. Aquel memorable *Las Américas y la civilización,* de Darcy Ribeiro, anticipó en un lustro *Las venas abiertas de América Latina,* de Eduardo Galeano. Luego, *Doña Flor y sus maridos,* de Jorge Amado, sazonó la lectura de novelas de este lado del Plata, tanto como Vinicius de Moraes o Chico Buarque de Hollanda abrieron a más de uno las puertas de la poesía. Matilde de Elia Etchegoyen, Haydée Jofré Barroso, Bernardo Kordon, Santiago Kovadloff, Estela dos Santos y Montserrat Mira supieron, entre otros, transportar con fervor e idoneidad aquellos originales brasileños a la lengua del Río de la Plata.

Breve inventario que prioriza los usos de lectura y, por ello, el impacto relativo de un medio cultural sobre otro. Si el criterio fuera, sin embargo, cuantitativo, la magnitud de importaciones de libros del Brasil a la Argentina pasaría, hoy por hoy, a estar signada por Paulo Coelho. Muy distintas son, claro, las consecuencias.

Gustavo Sorá se precipita con su *Traducir el Brasil* en este segundo alud de paradojas que es parte del engranaje cultural que reproduce a escala latinoamericana aquellas acuñadas por los otros dos vecinos, los originales, de la Península Ibérica. Atrapado en tamaño remolino, esta investigación de inquietud antropográfica procura revelar "una de las dimensiones centrales de la circulación internacional de ideas, de la generación de bienes simbólicos, de la constitución de las identidades nacionales". Lugar de cruce, la traducción, entonces, aproximaría a captar la esencia "trascendente, natural, inmanente, inmemorial", la "fuerza de orientación cosmológica", es decir lo "particularmente problemático entre 'los intelectuales'". Sumatoria de perspectiva new age agregada a tesis sociológicas norteamericanas que alguna vez estuvieron en boga en los medios académicos (Sahlins, Thiesse), el marco teórico adoptado por Sorá añade la noción de "importador" como aquel individuo que vehiculiza un intercambio despolitizado, sin plusvalía. Cuerpo ideológico afín al Instituto de Desarrollo Económico Social (IDES) en general y a Elizabeth Jelín –que condujo esta pesquisa– en particular, marca la impronta presente mediante categorías semejantes en otras producciones (la serie *Memorias de la represión*), como la del *entrepreneur*.

En esta oportunidad tal sello aparece en la categórica omisión del hecho de que el mercado editorial mundial se halla dominado por empresas capitalistas transnacionales cuyas políticas se regulan por una viscosa mercadotecnia. Menudo detalle que explica cómo el prometedor capítulo dedicado a la Feria de Frankfurt se aparta de la descripción etnográfica de la aldea librera para aproximarse a una guía turística de las sierras cordobesas, con mapa en alemán incluido. Rasgos sobresalientes dentro de un *editing* cuya ausencia se evoca a cada página donde se relevan acciones de Estado, políticas oficiales y valores de la cultura dominante que matizan las tablas estadísticas y las numerosas citas en inglés, portugués, francés y alemán (eso sí, sin traducir).

Cosa nostra

EL OLOR DE LA NOCHE
Andrea Camilleri

Trad. María Antonia Menini Pagés
Salamandra
Barcelona, 2003
224 págs.

POR MAX GURIAN

El comisario Salvo Montalbano, protagonista de la exitosa serie de novelas policiales escrita por Andrea Camilleri, enfrenta en su sexta presentación a un enemigo por demás escurridizo: el tiempo. La financiera Rey Midas estafa a los crédulos jubilados de Vigàta, y sus respectivos años de ahorro y privaciones previsionales huyen raudos en las valijas de un contador arribista. Un delito ordinario que le señala a Montalbano su perentoria vejez, la evidencia dolorosa e irrefutable de su solitaria existencia. La nostalgia puebla entonces las meditaciones del sabueso italiano; sus horas presentes se cargan de referencias a intrincadas historias (y novelas) del pasado; las mismas estaciones intermedias, arguye, parecen haber desaparecido sin dejar más rastro que sus templados sosias. Mientras reformula su calendario personal, Montalbano se inmiscuye en la investigación del fraude que, por supuesto, no le compete, y junto con sus adláteres Augello y Fazio arma y desarma variadas hipótesis hasta dar, por sí solo, con la solución del caso. En rigor, una solución literaria: la reescritura confesa del cuento de Faulkner "Una rosa para Emily" cierra la novela.

El olor de la noche tiene un ritmo ligero, carente de dramatismo, y suscita la mínima tensión necesaria para que el lector siga dando vuelta sus páginas hasta el final. El texto ameniza el raudal de información y de especulaciones detectivescas a través de un eficiente hilvanado de diálogos de oficina y conversaciones pueblerinas. Un recurso narrativo que Camilleri ha sabido aprovechar y perfeccionar en sus libros tras décadas de labor como guionista de, entre tantas otras producciones, las andanzas catódicas del comisario Maigret, la célebre creación del belga Georges Simenon.

Toda pesquisa en Camilleri despliega el escenario móvil por el cual circulan, morosos, los personajes, luciendo hablas y costumbres propias. De hecho, es el "diseño humano" de Montalbano el que, desde la publicación de *La forma del agua* en 1994, y más allá de cualquier trama, seduce masivamente al público lector. Apellidado en homenaje al hoy fallecido Vázquez Montalbán, el comisario se transformó en el epítome imaginario del investigador a la siciliana: un policía sarcástico, amante de la naturaleza, culto como la enciclopedia e insaciable aficionado al arte culinario de su región; un hombre atento a la verdad (discursiva) que, como corresponde a su oficio, odia los lugares comunes y las frases hechas. El mayor logro de Camilleri es la invención de una lengua propia que fusiona el dialecto local con el italiano oficial y rescata del olvido lingüístico el vocabulario campesino. Lamentablemente, la traducción española no logra dar cuenta de ello, salvo como remanente costumbrista en los dichos de algún personaje menor.

En tierras de la "Cosa Nostra", tan lejos del policial negro como del enigma de salón, Camilleri fragua una versión mediterránea del género en la que hasta los peores crímenes huelen a aceite de oliva extra virgen.

WEBEANDO

www.tijeretazos.org

Tijeretazos postriziny es una revista on-line española que se ocupa de cuestiones literarias y cinematográficas. El último de sus exhaustivos "abecedarios" –a cargo, en este caso, del rosarino Emilio Toibero, cuyas críticas podemos leer habitualmente en *otrocampo*– está dedicado a Pier Paolo Pasolini. La selección de Toibero, que funciona como una introducción bien documentada a la enorme obra pasoliniana, permite leer las tensiones que definen la poética del director de *Teorema*, probablemente la más radical de la segunda mitad del siglo XX, difícilmente neutralizable –sobre todo en sus últimas manifestaciones (*Trasumanar e organizzar*, *Salò*, *Petrolio*)– por las bondades de la desfalleciente esfera estética autónoma. El "abecedario Pasolini" es una antología de los escritos pasolinianos que se organiza temáticamente y que incluye fragmentos de entrevistas, de críticas publicadas por el autor en revistas de cine y de literatura, de poemas y, sobre todo, de sus intervenciones en los grandes medios gráficos italianos, reunidos en *Scritti corsari* y en las *Lettere luterane*.

A lo largo del abecedario, se van reconstruyendo las facetas de un personaje complejo e incómodo: el Pasolini decadente, lector de Pascoli y de Verlaine; el Pasolini ontológico, que encuentra en el cristianismo primitivo una fuerza vital, singularizante, irreductible; el Pasolini hereje, crítico de los lugares comunes (juvenilismo, libertad sexual, aborto) de la socialdemocracia biempensante; el Pasolini negativo, que abjura de la celebración inocente y dionisíaca de la corporalidad y del sexo sublimada por los medios y el consumismo. En pocas palabras, la selección permite reconstruir el registro despiadado del cambio de las formas tradicionales de subjetivización, cambio que, para Pasolini, es fundamentalmente una "mutación antropológica".

La selección de Toibero –que tuvo a su cargo, también, el imprescindible *dossier* de tijeretazos dedicado a Edgardo Cozarinsky– es particularmente puntillosa en lo que se refiere a la producción fílmica de Pasolini. Nos quedamos, en cambio, con ganas de leer la entrada de Dante y el polingüismo; la entrada de Gramsci y la subalternidad; la entrada de Spitzer –Pasolini poseía una rigurosa formación filológica– y el peso de la estilística en la formación del concepto "gramscicontiniano" de *cultura*. Carencias que signan cualquier abordaje de proyectos desmesurados y terribles como el de Pasolini, cuya verdad nunca puede ser dicha toda.

DIEGO BENTIVEGNA

La campana de palo



POR ARTURO CARRERA

Creo firmemente que sin duda Borges sigue en la escena poética de hoy, pero sosteniendo esta idea de la poesía dentro de una poética que quiere redimir la ficción. Y estimo que los jóvenes de los noventa acaso lo ignoran, pero trabajan, en efecto, siguiendo líneas que no contradicen, ni formal ni temáticamente, este aspecto esencial de la obra borgeana.

Pero hay otro punto, ya no de la obra sino de la teoría de la lectura en Borges: y es que él nunca, al menos así lo decía públicamente, leyó a sus contemporáneos. Salvo un breve trabajo de Cortázar, algún libro de Bioy Casares, que también leyó poco. Según creo, el motivo no fue la ceguera sino una especie de profesión de fe que tiende a resolverse en la lectura de lo que Borges mismo definía como un clásico. Es decir, un libro *leído* de cierto modo, no *escrito* de cierto modo. Para Borges, todo el énfasis de un libro clásico estaba puesto en ese modo en que se lo leía. Según esta teoría, él sólo releía, y memoraba.

Hace unos años, en la presentación del libro *Punctum*, del joven poeta argentino Martín Gambarotta, escuché lo siguiente: "Siento que no puedo escribir si no leo a mis contemporáneos".

Creo que esta frase contiene una revelación que cambia la historia de la poesía contemporánea. Porque mientras hasta no hace mucho tiempo la vanguardia se constituía como la parodia crítica de la tradición –es decir, que la tradición era asimilada o tenida en cuenta como sustrato de una parodia, de una crítica paródica–, hoy, al menos en la poesía argentina, la tradición cumple un efecto de esfumado. Está presente como la sonrisa de La Gioconda, que fue pintada con la técnica del esfumado, para volver más pura la sensación o el precepto de incertidumbre, de póstuma y efímera ambigüedad al mismo tiempo y en todos los sentidos. Porque incluso si hablamos de ambigüedad se trataría sin duda de una ambigüedad en todo distinta a la que conocemos: a la surrealista, por ejemplo, a la de la ciencia, por ejemplo. Es una ambigüedad que pone en juego, a nivel literario y retórico, una ecualización de los géneros, una trivialización indiferente de los caracteres fijos de ciertas formas clásicas y modernas. Porque aún las formas ciertamente fijas o "ancladas" en la tradición de la poesía moderna y sus apariencias específicas han sido arrasadas por el "pensamiento" o los "precisos devenires" de la poesía de estos jóvenes.

Por ejemplo, la lírica ha sido desplazada, diría yo, por una micropolítica lírica. Permítaseme decir que mientras Borges sugería afianzar la teoría de los géneros y mientras se negaba a leer a sus contemporáneos, la poesía de los jóvenes crea esta micropolítica lírica de la lectura que borra los géneros o los desestabiliza mediante una omnilectura u omnipresencia crítica de los mismos.

Uno de los proyectos en el 2000, en Buenos Aires, fue el lanzamiento de una revista liderada por Marina Mariach, Santiago Llach y Martín Rodríguez bajo el nombre de *Poesía y Política*, pero entiendo que en esas dos conocidas palabras el sentido ha cambiado, por no decir "mutado". Ni poesía ni política encriptan o codifican hoy los referentes hasta hace poco conocidos. Hay un efecto de "flavorización" en ambos términos, como una mezcla de sabores, olores y gustos. Los dos están impregnados por el movimiento socio-económico y cultural, que ha cambiado radicalmente en la Argentina en los últimos años. Hay una nueva estética de la pobreza y una ética de la desvalorización de nuestro mundo, natural y humano.

Como fantasmas, o como una campaña fantasmofísica (con palabras de Foucault), o como un pálido relámpago de extinción y de renovación, siguen las mismas querellas, estéticas y éticas, pero relativizadas por el cambio brusco o mutación del universo cultural. También es preciso recalcar que al ímpetu creciente natural de los poetas y de sus lecturas poéticas y críticas se le sumó la formación de grupos y la publicación de libros de poesía y antologías que fueron propiciadas por distintas asociaciones culturales (nacionales y privadas), premios y mecenazgos. Roland Barthes hablaba de la burguesía como un viejo texto sobre el que estábamos apostados. Un viejo tejido o texto del que nadie podía sustraerse, nos decía, y dentro del cual estábamos como en el mito de Efesto, atónitos, intentando desgarrar su invisible pero duradera red.

Hoy ese tejido está en hilachas; la cultura burguesa ya no es un tejido ni una red sino una telilla de crisálida en el punto en que se desgarra para siempre. Sobre ese vestigio pulviscular, casi transparente, "trabajan", es decir, "cambian" y "sobreviven" nuestros poetas más jóvenes.

No debo de olvidar que en 1928, una revista cercana a la ideología de la línea Boedo se llamó *La campana de palo*. También dije que los poetas más jóvenes han escamoteado la figura de Borges, la línea borgeana. Filosóficamente hablando, hay asimismo un devenir pobre, lumpen, desesperanzado, de la poesía. El dicho dice: "como la campana de palo es la esperanza de los pobres". No suena esa campana. No llama a oración ni a misa ni a comunión. Sin embargo, hay cantidad hechizada. La esperanza resultó ser una cantidad hechizada. Recordaré también que Rimbaud le dio un nuevo sentido a la novedad en poesía, cuando imaginó que era una cantidad: "la cantidad de misterio que cupiera en el alma universal".

Para Borges, personaje central a pesar de todo el borramiento de su figura como poeta, sin duda la poesía buscaba, como toda su poética, redimir al escritor de la ficción o acaso, de la excesiva ficción. La ficción, o la ficción excesiva le impedía ser. O al decir de Yves Bonnefoy: no redimía la presencia.

Para la nueva poesía en Argentina, la cantidad hechizada, su novedad, su surgimiento de un sitio de infortunio, de corrupción de valores éticos y estéticos, hoy alcanza la permanencia, la escucha turbada por la inocencia en toda su fuerza, del sonido de la campana de palo. El desasosiego de una presencia que no se alcanza ni se colma de misterio en este mundo, pero protege ese misterio, sin embargo, y lo custodia para dejarlo entrever en una especie de *arrière pays*, en otra apariencia o en otro auspicioso lugar.



ENCUENTROS

La última ola

Los poetas "casi jóvenes" reunidos al comienzo del verano en Mar del Plata permitieron, con sus lecturas y su práctica vital, interrogar una zona de la literatura argentina que no deja de sorprender por su dinamismo y su capacidad para sobreponerse a cada crisis.

POR FLORENCIA ABBATE

Generosa aún en su larga decadencia, "La feliz" lo alberga todo: rancias estrellas del teatro de revista, apostadores errantes, ilusionados cineastas y, ahora, poetas. Dos días enteros duró el encuentro organizado por Dársena 3 (Ana Porrúa, Valeria Ali, Bárbara Gasalla) y el Grupo Vox de Bahía Blanca (Marcelo Díaz, Marina Yuszczuk, Mario Ortiz, entre otros). Bajo el título "La última ola: poesía argentina reciente", unas tres decenas de autores casi jóvenes fueron convocados a reunirse el 28 de noviembre en el bar marplatense El ciudadano. Ninguna institución daba su apoyo, de modo que cada quien tenía que arreglárselas para solventar su excursión (como dando el ejemplo, los bahienses resolvieron las suyas con un pozo común recaudado en base a fiestas).

Todos arribaron a la cita bastante más tarde de la hora prevista. Muchos con el cabello arenoso, pues apenas pisaron la ciudad habían sucumbido a los aires de la costa, y estos vates no son tan profesionales como para ignorar que la vida debe ser más que una lucha contra el tiempo, y que no hay por qué sacrificar en los altares de la disciplina la importancia de la propia existencia.

Las mesas de lectura se sucedían con saludable rapidez ("Nadie quiere nada largo y deprimente", dijo un invitado mientras otro elogiaba una audaz y notable *remake* de la pieza dariana "El coloquio de los centauros", a cargo de Mabel Gondin). El humor fue sin dudas un rasgo reconocible en todas y cada una de las mesas. Ya sea a través de una ríspida acidez como forma de crítica social, o bien mediante la política de la ironía falsamente ingenua, la mayoría de los textos recitados elegían la risa por sobre cualquier solemnidad. Durante los intervalos, los participantes charlaban junto al mostrador/ feria de publicaciones –superpoblado por una multitud de sellos independientes–, y no era raro que alguno estirara la mano y sustrajera sin más un ejemplar al tiempo que decía "Te regalo mi libro". Alrededor de cincuenta personas "foráneas" asistieron a escuchar cada tanda de lecturas; curiosamente, más con una natural actitud de parentesco y empatía que con gesto de "He caído en un círculo cerrado donde se habla en verso". No obstante, la llegada de Fernanda Laguna sobre el crepúsculo del segundo día –peluca mugrienta, vestuario amarillo, cara de estar en otra parte– parecía proponer en clave bufa que de todas maneras la figura del poeta es aún caricatura y misterio.

El público se incrementó en las nocturnas mesas de debate, "Poesía y política" y "Poesía argentina de los noventa", que contaron con la presencia de dos invitados especiales, Daniel Samoilovich y Arturo Carrera (ver aparte su intervención). En ellas se reflexionó acerca de un fenómeno que había sido más analizado por la crítica que por sus propios actores: los poetas como activistas de un movimiento espontáneo y heterogéneo que, consciente de sí o no, se orientó a crear y propagar espacios de autogestión, apertura, intercambio (editoriales, revistas, bares, páginas web, ciclos, etc.). Dispuestos a dar cabida a los impulsos más dispares –sin miedo a que ese pluralismo optimista le hiciera perder a la poesía sus contornos–, en los últimos años los poetas desplegaron una serie de prácticas tendientes a recuperar cierta vitalidad, un activo entusiasmo que escaseaba en el lúgubre acontecer del campo intelectual y artístico del menemismo y lo que le siguió hasta el final del 2001.

Ante el abandono estatal de la cultura (y un clima de aburrimiento, eficiencia, encierro, sálvese quien pueda), hubo más interés en restituir una alegre autonomía que en alcanzar esa belleza que se sienta en la más alta de las sillas de la iglesia donde los directores de arte se congregan a elegir las cosas para la inmortalidad.

En tal sentido, quizá no haya ciudad mejor que Mar del Plata para un evento así: si bien la poesía ya no es, como quería Martí, la levadura de los pueblos, conserva el encanto raro de lo que ha sido excelso alguna vez y supo ser, al igual que "La feliz", generosa en su decadencia. Esta reunión fue un balance de ese proceso. Y a la vez el comienzo de una interrogación sobre el futuro: si la "poesía joven" cesa de ocupar un lugar entre las "últimas tendencias", la fruta se acaba en la cáscara? ¿Qué de perdurable deja detrás y qué pueden los autores seguir dando?

NOTICIAS DEL MUNDO

Cibervidriera Desde abril del año próximo estará en línea el catálogo general de libros argentinos inscriptos según el International Standard Book Number (ISBN), una base de datos con 170.000 títulos iniciales y 14.000 novedades editoriales por año. El portal será presentado en la próxima edición de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires. La Cámara Argentina del Libro, gestora del ISBN en Argentina, ha firmado un convenio con la Biblioteca del Congreso de la Nación para el intercambio de información sobre la oferta editorial disponible. Con el tiempo, se prevé que la base de datos incluya incluso la información sobre las librerías en las que los títulos pueden comprarse.

Periodismo de autor La Escuela Contemporánea de Humanidades de Madrid inicia un "Curso de Periodismo de Autor", dictado a través de Internet, para profesionales en ejercicio, graduados y estudiantes avanzados. En dos módulos de diez semanas cada uno se trabajará la forma de contar la noticia a partir de la propia mirada, utilizando "tonos vivenciales". El curso, que dirige el periodista Daniel Ulanovsky Sack, tiene como objetivo, además, explorar técnicas de redacción que privilegien la belleza del texto. Se puede conseguir mayor información en el sitio www.escuelacontemporanea.com, pulsando el icono "Cursos nuevos".

Por cuatro días locos Entre el 26 y el 30 de julio de 2004 se recibirán las obras que aspiren al Octavo Premio Fundación Telefónica a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas, otorgado juntamente por la Fundación Espigas y el Fondo para la Investigación del Arte Argentino (FIAAR), con el auspicio de la Fundación Telefónica. El tema de esta edición es "Arte y Antropología en la Argentina". Podrán aspirar al primer premio ($ 5.000), al segundo premio ($ 1.000) o a las menciones honoríficas autores éditos o inéditos argentinos nativos o naturalizados, y extranjeros con no menos de cinco años de residencia en el país que presenten una obra inédita de al menos treinta páginas. Informes en Fundación Espigas - FIAAR (011 48 15 76 06, arte@espigas.org.ar).

Llamado a la solidaridad Un grupo de jóvenes y entusiastas pretende construir en el barrio de Almagro una biblioteca popular, como parte de los trabajos de recuperación del espacio IMPA, que alguna vez fue un taller mecánico y, ya abandonado, funcionaba como depósito de desechos. Los organizadores piden, naturalmente, libros, pero también estanterías, membrana para techos, pintura de cualquier color, sillas, lámparas y muralistas que quieran colaborar con el proyecto. La dirección de la biblioteca es Rawson 127, a la vuelta de la planta principal de IMPA. La Biblioteca Popular del Tren inauguró el 22 de noviembre y abre los martes de 15 a 19 y los sábados de 10 a 17. Informaciones: grupo_biblioteca@yahoo.com.ar.

No future Más de medio centenar de autores hispanoamericanos se presentaron a la primera edición del Premio Internacional de Ciencia Ficción y Literatura Fantástica en lengua castellana, organizado por Ediciones Minotauro, cuya actividad ha relanzado el grupo español Planeta. El jurado que fallará el premio Minotauro (dotado con 18.000 euros) el próximo 10 de febrero está integrado por Fernando Savater, Alex de la Iglesia, Angela Vallvey, Marcial Souto y Laura Falcó.

RESCATES



Escrito en las llamas

La reedición de los cuentos que Sara Gallardo puso bajo el título *El país del humo* (Alción Editora) reinstala a la autora en el alto sitial que se merece en el contexto de la literatura argentina.

POR LEOPOLDO BRIZUELA

El *país del humo*, único volumen de cuentos de Sara Gallardo (1931-1988) es una reescritura de la historia argentina tal como la concebía, al menos desde el '80, la clase social en que esta autora nació, un asedio poético a la cerrada cosmovisión de la oligarquía. Las novelas y poemas del siglo XIX, "los libros de la patria" –esas mismas relaciones de campañas militares y científicas que su hermana Marta Gallardo reedita hoy en el sello El Elefante Blanco–, y, sobre todo, las anécdotas que circulaban en su casa, en las que la historia se cristalizaba en mitología familiar, son los materiales que la delirante imaginación de Sara Gallardo reelabora, no sólo para exponer la decadencia de clase –como en el caso de Manuel Mujica Lainez– sino para sobrevivirla; no para añorar o mantenerse obcecadamente fiel a una anacronía o para evadirse en el puro juego –como Adolfo Bioy Casares–, sino para reinventarse desde las propias incomodidades en el medio, desde una feroz, inacabable guerra íntima.

En este sentido, *El país del humo* es culminación de una busca tan antigua como su deseo de escribir. Ya en *Enero* (1958), relato del campo cuya sencillez y tono menor se oponen a las idealizaciones de un Güiraldes o a las pompas del criollismo, la herramienta espontánea de Gallardo había sido la elección de puntos de vista nuevos (en este caso, el de la hija de un puestero de Libres del Sur que queda embarazada contra su voluntad). En *Eisejuaz* (1971), un alucinado monólogo de un mataco psicótico en busca de su propia santidad, la herramienta de Gallardo había sido la invención de una lengua nueva que imita el habla del indio salteño en su economía de vocabulario, su uso del silencio, y sobre todo, en la capacidad de creación y violencia que trasuntan los aparentes "errores" en el "habla castilla" –no tanto al modo de Juan Rulfo, con el que se la ha comparado muchas veces por la excelencia de su prosa, como de Mario de Andrade en *Macunaíma*–. Como éste, y a diferencia de los indigenistas, Sara Gallardo no pretende "reflejar al salvaje": aprende del "otro" para traspasar los límites de su propia imaginación, para dejar que hable lo salvaje que lleva aún dentro de sí.

Mientras escribe *El país del humo*, entre 1974 y 1975, y después del intrincado proceso de *Eisejuaz*, Sara Gallardo proclama su necesidad de "volver a narrar ante todo", pero rechaza las poéticas consagradas del cuento desde Poe a Chéjov, desde Horacio Quiroga o Abelardo Castillo, para explorar en tradiciones muy disímiles –del cuento folklórico a los epitafios biográficos de Edgar Lee Masters, de las fábulas animales de Rudyard Kipling a los inclasificables relatos de Silvina Ocampo–, y sobre todo en formas marginales o premodernas, en especial, las que perviven en la narración oral. En verdad, junto con una arrasadora melancolía, el incomparable lirismo con que describe el paisaje pampeano y su omnipresente crueldad (recurso quizá para contrarrestar, al modo de Yourcenar o Gambaro, lo que consideraba el "sentimentalismo, gran riesgo de la escritura femenina"), el rasgo más definitorio del estilo parece ser el tono de chisme, de confidencia íntima, o a lo sumo, de relato de fogón.

Con fórmulas de narradora oral, Gallardo se aplica a contar desde una investigación científica sobre la influencia de las nubes en la historia universal, al delirio del hijo de un jefe de estación que cree ver pasar "los trenes de los muertos" o las treinta y tres vidas de las esposas del cacique Piedra Azul (Calfucurá), donde aquella "lengua Eisejuaz" alcanza su conquista más alta –uno de los textos más estremecedores y originales de toda la narrativa argentina del siglo XX–.

La asombrosa variedad temática que sugieren estos pocos ejemplos admite, sin embargo (al menos como forma de presentar el libro), un esbozo de clasificación. Una primera línea de relatos reelabora aquellos elementos de "los libros de la patria" en tramas de deliberado ambiente onírico, como el del fantasma de la amante francesa del General Paz, o la monja salesiana que cuida de la niña oveja y que desea llegar al Paraíso sólo para volver a oír "aquel balido". Un segundo grupo describe mundos de apariencia casi excesivamente ordinaria que admiten de pronto una ley ajena que los desafía y los hace luchar por su sobrevivencia al modo de Kafka o Felisberto Hernández: es el caso del jubilado de Lanús que un día, al levantarse, se halla en medio del océano (esta historia, según se afirma, explora los sentimientos de la autora durante el tormentoso período de la muerte de H. A. Murena, su segundo esposo, y echa luz sobre el curioso trabajo de su imaginación, su extemporáneo modo de representarse). Una tercera veta de cuentos, que la autora deseaba fuera su "nueva manera" poco antes de ser presa de un bloqueo doloroso y definitivo, implicarían un retorno a cierto realismo casi minimalista, atento sin embargo a detectar en lo cotidiano parecidos con el poema: correspondencias, en fin, que sugieran orden detrás del caos, sentido en medio del estallido final; es el caso de *Vapor en el espejo* o *Un solitario*, inolvidable retrato de Murena.

Después de la década de casi absoluto olvido que siguió a la muerte de la autora, fue la buena memoria de antiguos admiradores, como Griselda Gambaro, María Moreno o Ricardo Piglia, el punto de partida para rescatar la obra de Gallardo en los innúmeros balances y antologías de fin de siglo. Esta reedición cordobesa no sólo reinstala definitivamente la figura de Gallardo en la altura que alguna vez tuvo, junto a las obras de una Silvina Ocampo o una Elvira Orphée, otra gran olvidada; permite apreciar también su increíble actualidad, capaz de presagiar a un tiempo a los aparentemente inconciliables César Aira y Andrés Rivera, Washington Cucurto y Liliana Bodoc, habitantes castigados del país del humo, escribiendo todos entre las hogueras.